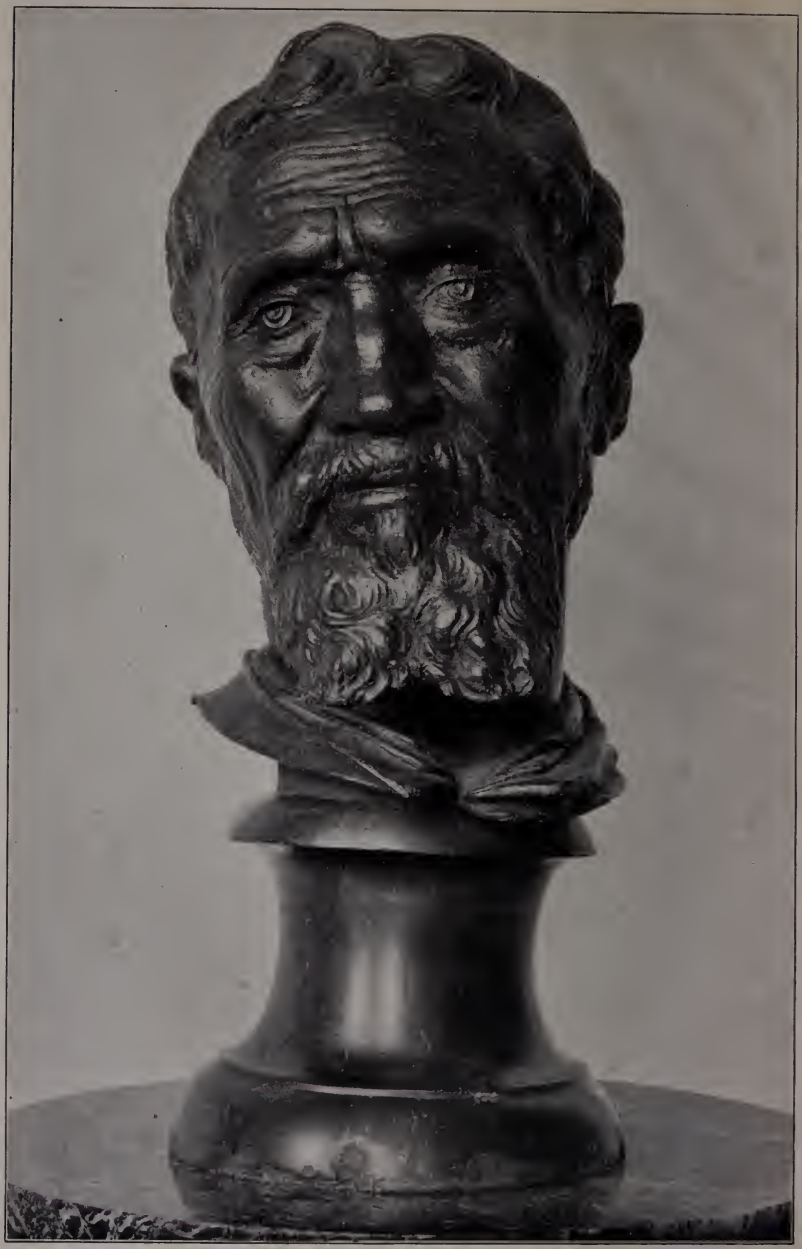

Michelangelo-Büste im Louvre.

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen
392. Bändchen

Michelangelo

Eine Einführung in das Verständnis seiner Werke

von

Edmund Hildebrandt

Mit einem Titelbild und
43 Abbildungen im Text

Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1913

Copyright 1913 by B. G. Teubner in Leipzig

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Meiner Schweſter Gertrud

zu eigen

Vorwort.

Der Untertitel des vorliegenden Bändchens enthebt den Verfasser einer eingehenden Erörterung über den Zweck und die Anlage dieser kleinen Schrift. Eine biographische Erzählung wird der Leser ebensowenig erwarten, wie der Fachmann neue Aufschlüsse oder irgendwelche Stellungnahme zu den Problemen der Michelangeloforschung.

Der Aufforderung des Herrn Verlegers nachzukommen, die im Anschluß an meine, im Rahmen der volkstümlichen Kurse Berliner Hochschullehrer gehaltenen Vorträge erfolgte, wurde ich durch die Erwägung bestimmt, daß, soviel in letzter Zeit an populären Publikationen über den Meister erschienen ist, es doch an einem Text fehlt, der dem Nichtfachmann etwas mehr bietet als ein paar flüchtige „Erklärungen" zu den Abbildungen. Überwiegt dort das Bild, so soll hier das Wort die Herrschaft führen. In den ausgezeichneten Michelangelomappen des „Kunstwart" oder dem kleineren Bilderheft von Sauerlandt-Langewiesche werden auch dem wenig bemittelten Kunstfreunde all jene Hauptwerke Michelangelos zugänglich gemacht, die in unserem Text zwar sämtlich besprochen, aber bei der wesentlich verschiedenen Anlage der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt" nur zum kleineren Teil im Bilde vorgeführt werden konnten. Auch ließ die Rücksicht auf die hier zur Verfügung stehende Technik und Größe der Reproduktionen mehrfach die Vorführung von Ausschnitten anstatt der Gesamtabbildungen ratsam erscheinen.

Was die Textgestaltung betrifft, so wird der Eingeweihte aus den begleitenden Worten, wie sie etwa den Abb. 1/2 bzw. 3/4 beigegeben sind, von selbst die Schranken erkennen, die hier der populäre Zweck dem Verfasser zog. Die Gelegenheit, den prinzipiellen Wesensunterschied zwischen dem raffaelischen Hochrenaissance- und dem michelangelesken Barock-Stilgefühl hier gleichzeitig an einem „Ensemble" und einem „Detail" zu erörtern, mußte in ebenso bescheidenen Grenzen benutzt werden, wie der Verfasser den sonst seines instruktiven Wertes wegen gern betonten Hinweis auf parallele Erscheinungen

in der musikalischen Formenwelt (die geschlossene, in sich ruhende Schönheit der Mozartschen gegenüber der in und von der Bewegung lebenden Kraft der Beethovenschen Melodie) hier nur andeuten konnte. Statt solcher, überdies für den Anfänger nie ganz ungefährlichen Vergleiche, erschien es ratsam, zu allen formal-künstlerischen Erörterungen, soweit es irgend möglich war, von den rein menschlichen und allgemein verständlichen seelischen Voraussetzungen die Brücken zu schlagen.

Dieselbe Rücksicht auf den volkstümlich belehrenden Zweck des Büchleins hat auch die Sonderstellung des Kapitels über die Sixtinische Decke veranlaßt, das hier als erster Hauptteil erscheint, nicht nur, weil der Laie erfahrungsgemäß malerischen Eindrücken leichter zugänglich ist als plastischen, sondern auch weil er den Frühwerken eines Künstlers ein ganz anderes Interesse und Verständnis entgegenzubringen pflegt, wenn er durch die Vorführung eines Haupt- und Meisterwerkes bereits ein inneres Verhältnis zu ihm gewonnen hat. Besonders für dieses Kapitel mag die Mahnung an den freundlichen Leser gerichtet sein, den Text langsam und vor den Bildern zu lesen, wie er denn auch seinerzeit aus dem gesprochenen Wort hervorgegangen ist.

Ein Anhang bringt einige Proben der Dichtkunst Michelangelos und literarische Fingerzeige für das Weiterstudium.

Berlin, im November 1912.

Prof. Dr. **E. Hildebrandt.**

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort V

Erster Teil. **Die Sixtinische Decke** . . . . . 1—43

Allgemeines 1. Die Konstruktion 4. Raffael und Michelangelo 6. Die Schöpfungsbilder 7—25. Sintflut 7. Sündenfall und Vertreibung 10. Erschaffung der Eva 11. Erschaffung Adams 15. Über den Wassern 19. Erschaffung der Gestirne und Pflanzen 22. Das Chaos 24.

Propheten und Sibyllen 25—40. Zacharias 25. Joel 27. Delphica 28. Jesaias 29. Erythräa 30. Ezechiel 31. Cumäa 32. Persica 33. Daniel 34. Jeremias 35. Libyca 39. Jonas 40.

Die dekorativen Gestalten 41.

Zweiter Teil. **Michelangelos Leben und Werke** . . . . . 43—102

Erstes Kapitel. Die Jugendjahre (1475—1505).

I. Florentiner Frühzeit (1475—1496).
Geburt, Familie 43. Im Atelier Ghirlandajos 44. Lorenzo de Medici 44. Flucht nach Venedig; in Bologna 45. Rückkehr nach Florenz 45. Werke: Die Madonna an der Treppe 46. Der Kentaurenkampf 48. Der Engel in Bologna 50.

II. Die ersten Meisterwerke in Rom und Florenz (1496—1505).
Eintritt in Rom 51. Der Bacchus 52. Die Pietà 54. Rückkehr nach Florenz 57. Der David 58. Der Karton der badenden Soldaten 62. Die Florentiner Madonnen 65. Der Matthäus 68.

Zweites Kapitel. Die Mannesjahre (1505—1534)

I. Im Rom Julius II. (1505—1517).
Der Papst 68. Konflikt mit Julius II. 69. Das Juliusgrab 71. Der Moses 72. Die Louvre-Sklaven 75.

II. Die Cappella Medici in Florenz (1517—1534).
Leo X. 77. Die Madonna Medici 78. Die Fürsten 80. Die Allegorien 82. Der Untergang der florentinischen Freiheit 88.

Drittes Kapitel. Das Alter (1534—1564).

I. Das Jüngste Gericht (1534—1541).
Das Haus in Rom 89. Cavalieri 91. Vittoria Colonna 91. Die letzten Skulpturen 92. Das Jüngste Gericht 93.

II. Die Bauten Michelangelos (1541—1564).
Paul III. 96. Das Kapitol 97. Sankt Peter 98. Die Kuppel 100. Letzte Jahre 101. Tod und Apotheose 102.

Anhang. Gedichte Michelangelos 103

Literarische Nachweise 107

Erster Teil

Die Sixtinische Decke

Die höchsten Gipfel menschlichen Kunstschaffens sind Zeugen einer innigen Wesensverwandtschaft religiöser und künstlerischer Phantasietätigkeit. Der Zeus von Olympia wie die Sixtinische Madonna, die Ilias wie der Faust, die Missa solemnis wie der Parsifal sind diesem Bündnis entsprossen. Prometheische Schöpferkraft hat der Menschheit Götterbild geschaffen, die bald über die zeitliche und nationale Bedingtheit ihres Ursprungs hinaus die ästhetischen wie die religiösen Bekenner aller Zeiten und aller Nationen zu gemeinsamer Andacht vereinigten. Vor den höchsten Offenbarungen des Genius fallen alle irdischen Schranken. In Phidias und Michelangelo reichen sich Heidentum und Christentum die Hände:

„In der Symphonieen Rauschen,
Heiligen Gewittergüssen,
Seh' ich Zeus auf Wolken nahn und
Christi blut'ge Stirne küssen"

heißt es in Lenaus Beethovenhymnus . . .

Die Sixtinische Kapelle im Vatikan ist durch Michelangelo aus einer päpstlichen Hauskapelle zu einem Wallfahrtsort der Kulturmenschheit geworden. Unter all den Heiligtümern Italiens, die der Kunstpilger betritt, schallt ihm von dieser Schwelle am vernehmlichsten das Wort entgegen: Ziehe deine Schuhe aus, denn dein Fuß wandelt auf heiligem Boden!

Was dieser architektonisch völlig reizlose Raum birgt, sind die letzten Geheimnisse von Himmel, Erde und Hölle, enthüllt durch das Zauberwort eines allmächtigen Künstlerwillens, der selbst das Grenzenlose, Unfaßbare in greifbare Körperlichkeit zu bannen vermochte. Aus Regionen, wo auch der kühnste Flug gottbegeisterter Gedanken nur zagend seine Schwingen zu entfalten wagt, sind Scharen dämonischer Gestalten an das Licht getreten, die nie vorher ein mensch-

liches Auge erblickt hat und die dennoch mit der Gewalt ihrer Titanenleiber uns zu dem Glauben zu zwingen vermögen, daß sie schon seit Urwelttagen dort oben ihr Wesen treiben, wie Sonne, Mond und Sterne da waren, ehe der Mensch zu ihnen emporschaute.

So bietet sich bald von selbst jedem Besucher der Kapelle, der vergeblich innerhalb seiner irdischen Erfahrung nach einem Gleichnis sucht, das ihm das ungeheure Schauspiel zu deuten vermöchte, dieser Gedanke an das Himmelsgewölbe dar. Seit vier Jahrhunderten haben die Romfahrer aller Nationen in das Geheimnis dieses Gewölbes einzudringen versucht, die ersten Geister haben sich bemüht, das Dunkel dort oben zu lichten — es ist ihnen schließlich ergangen wie den Astronomen. Eine Fülle wertvollster Entdeckungen ist zutage gefördert worden, bei einer großen Zahl der Deckenbilder liegt die ganze Bahn klar vor uns, die sie im Hirn ihres Schöpfers beschrieben haben, ehe sie in Erscheinung traten — der innerste Zusammenhang all dieser Wesen untereinander, der geistige Kern dieses Makrokosmos ist bis auf den heutigen Tag ein Rätsel geblieben.

Doch wie trotz allen Zweifels, ja oft Verzweifelns an der Lösung des großen Problems der kosmischen Vorgänge am Himmel die rastlos fortschreitende Entdeckerarbeit der Gelehrten auch nicht einen Augenblick geruht hat, so sind gerade in dem eben verflossenen Jahrzehnt der Michelangeloforschung die kühnsten und widerspruchvollsten Deutungsversuche des gesamten Bilderzyklus mit der vielseitigsten und furchtbarsten Erkenntnis des einzelnen Hand in Hand gegangen.

Dank der staunenswerten Entwickelung der photographischen Technik sind eben erst vor wenigen Jahren ganze Partien der Gewölbemalerei aufgehellt worden, die seit Jahrhunderten im tiefsten Dunkel lagen, und die seit dem Tage, da der Meister selbst vom Gerüst herunterstieg, kein Sterblicher je erblickt hat. All die Finsternisse jener scheinbar schwarzen Bereiche dort oben haben durch die Kunst der photographischen Kamera ihre Geheimnisse enthüllt, und der bis dahin wahrhaft beängstigende Reichtum an übermenschlichen Gebilden ist noch durch eine neue Hochflut gigantischer Gestalten ins schier Unfaßbare gesteigert worden.

So ist denn selbst für den vorbereiteten Besucher der Sixtinischen Kapelle der erste Eindruck eher erschreckend als erhebend. Die Fülle der Gesichte, die auf ihn einstürmt, wirkt sinnverwirrend und atembeklemmend. Es ist, als ob ein ungeheures Orchester von übernatürlichen Stimmen, gegen deren Zusammenklang das Rollen des

Donners ein sanftes Säuseln wäre, auf ihn herniederdröhnte. Erst allmählich, nachdem der erste Taumel gewichen und das Auge Ordnung in dem Chaos zu schaffen sucht, entdeckt es die Hauptursache der Betäubung. Es ist nicht sowohl die Überfülle der Riesenleiber, als die Dissonanz der Raumgliederung, vor allem die Rückwand mit dem Jüngsten Gericht, das durch seine ungeheure Ausdehnung und völlige Zusammenhanglosigkeit mit den übrigen Bildern den ganzen Raum zu sprengen scheint. Sobald der Beschauer sich entschließt, dieser Wand einstweilen den Rücken zu kehren und sich einzig auf die Decke zu konzentrieren, fangen die Wogen an sich zu glätten, und der Blick entdeckt Wege und Bahnen, auf denen er entlang gleiten kann.

Die Sixtinische Kapelle bot, ehe die Götterwelt Michelangelos von ihr Besitz ergriff, als dekoratives Gebilde einen Anblick, der nicht wesentlich von dem eines malereigeschmückten Frührenaissance-Raumes sich unterschied. Unterhalb der Fenster, schon in beträchtlicher Entfernung vom Boden zog und zieht sich noch heute eine Reihe von Wandgemälden hin, auf denen Geschichten der Moses- und Christuslegende von der Hand florentinischer und umbrischer Künstler dargestellt sind. Die Reihe schloß an der Altarwand mit zwei Darstellungen, die dann dem Jüngsten Gericht Michelangelos zum Opfer fallen mußten. Die Flächen zwischen den hohen Fenstern aber, oberhalb der Galerie, waren mit den Porträtfiguren von achtundzwanzig Päpsten dekoriert. Die Decke selbst zeigte keinerlei figürlichen Schmuck, sondern das freie, mit Sternen besetzte blaue Himmelszelt überspannte den ganzen Raum.

Das flache Tonnengewölbe oben sollte nun von Michelangelo, wie er selbst erzählt, zunächst nur mit zwölf Aposteln zwischen den Fenstern an der Stelle der heutigen Propheten und Sibyllen ausgeschmückt, alles übrige, also die ganze riesige Mittelfläche nur mit Ornamenten angefüllt werden. Am 10. Mai 1508 ging er an die Arbeit: „Als ich das Werk anfing," so erzählt der Künstler selbst, „schien es mir ein ärmliches Ding zu werden, und ich sagte dem Papst, es dünkte mich, daß die Apostel auf alle einen ärmlichen Eindruck machten. Als der Papst fragte: Warum? antwortete ich, weil sie selbst arm waren. Da gab er mir den neuen Auftrag, ich möge machen, was ich wolle, er werde mich zufriedenstellen, und ich sollte die Decke bemalen bis zu den geschichtlichen Wandbildern herab." So entstand denn im Laufe der nächsten vier Jahre, mit mancher-

Abb. 1. Sixtinische Kapelle (Gesamtansicht).

lei monatelangen Unterbrechungen, die ganze unübersehbare Fülle der Deckenbilder, nach Form und Inhalt die gewaltigste Tat, von der die Geschichte der Malerei aller Zeiten und Völker zu melden hat.

Die jeder architektonischen Gliederung entbehrende Riesenfläche stellte den Meister vor die Aufgabe, für die Geschöpfe seiner Phantasie sich selbst den Rahmen zu schaffen: eine gemalte Scheinarchitektur, deren steinfarbene Gurte die Decke der Länge und Quere nach mit einem Gerüst überkleiden und jeder einzelnen Figur oder Gruppe ihr streng begrenztes Gehäuse anweisen.

Je nach dem Platz, den sie einnehmen, kann man die Gestalten in zehn verschiedene Kategorien einteilen. Der große Mittelstreifen enthält in neun Feldern (vier größeren und fünf kleineren) die vielfigurigen erzählenden Bilder aus der Geschichte der Schöpfung (1). Ein großes durchgehendes Gesims trennt diese ganze Welt von der tieferliegenden Zone, in der die allegorischen Einzelgestalten hausen: in den Rundbögen („Lünetten") über den Fenstern, durch je eine Namenstafel getrennt, die Gruppen der sogenannten Vorfahren Christi (2), in den sphärischen Dreiecken darüber („Stichkappen") genrehafte Darstellungen ähnlichen Inhalts, die ebenso wie jene noch ihrer sachlichen Erklärung harren (3). In den vier Ecken verschmelzen die Dreiecke über je zwei aneinandergrenzenden Fenstern zu je einem großen Eckbild mit den Geschichten des Goliath, der Judith, des Ha-

man, und der Ehernen Schlange (4). Zwischen den Dreiecken aber thronen in den „Zwickeln" auf steinernem Sitz die zwölf einsamen Riesengestalten der Propheten und Sibyllen (5), deren Namenstafel von je einem Putto getragen wird (6). Über den Thronpfeilern dieser Figuren wiederum hocken, in den Quergurten jenseits des großen Horizontalgesimses, auf knappen würfelförmigen Steinblöcken jugendliche Männergestalten, die sogenannten „Sklaven" oder „Atlanten" (7), von denen je ein Paar ein bronzefarbiges Medaillon an Bändern und Schleifen zwischen sich hält. Auch diese Medaillons selbst sind mit figürlichen Darstellungen geschmückt (8), die ebenso wie die fast nur als Schwärze erkennbaren, zwischen den steingefärbten Putten der Prophetenthrone (9) und den Schenkeln der Fensterdreiecke eingeklemmten lagernden Figuren (10) in Bronzefarben ausgeführt sind.

Abb. 2. Villa Farnesina in Rom.

Wir erkennen schon aus dieser trockenen Aufzählung die unerschöpfliche Fülle der Gestalten, die dort oben hausen. Der „horror vacui" (die Furcht vor dem Leeren), die den Meister beseelt und ihn nicht ruhen läßt, ehe nicht auch der kleinste Raum mit Form erfüllt ist, wirkt mit wahrhaft erschreckender Gewalt. Das Auge des Beschauers fürchtet zu versinken in diesem Ozean von Riesenleibern, und nur, indem es sich immer wieder an das architektonische Scheingerüst klammert, gelangt es zur Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit, die in diesem Chaos waltet. Allmählich begreift der Beschauer,

wie der Wechsel zwischen großen und kleinen Mittelfeldern bedingt ist durch die architektonische Fortführung der steinernen Pfeilerthrone der Propheten und Sibyllen in die Gurte, auf denen die „Sklaven" hausen, und eine weitere Nachprüfung des überall herrschenden Gleichgewichts und der Symmetrie der verwandten Figurengruppen läßt Schritt für Schritt die innere künstlerische Notwendigkeit empfinden, die hier bei aller scheinbaren Willkür waltet. Das keilförmige Eindringen der Stichkappen bis an den Rand der innersten Zone erhält sein Gegengewicht in dem Druck, den die Zwickel mit den Pfeilerthronen in der Gegenrichtung ausüben. In der großen Mittelzone findet dieser Streit der Kräfte seine Beruhigung, und diese erlaubt den Sklaven, sich frei, ohne architektonischen Zwang, auszuleben. So wird der Beschauer Zeuge eines unaufhörlichen Kampfes zwischen der Hochflut gewaltiger Menschenleiber und den mächtigen Dämmen der Architektur, die den Ansturm der Figuren in Schranken halten. Ein ewig wogendes Auf und Ab scheint dort oben zu herrschen, das wie die Wellen des Weltmeeres durch geheimnisvolle Kräfte in gesetzmäßige Bahnen gedrängt wird.

Wie himmelweit freilich ist diese aus lauter sich auflösenden Dissonanzen quellende Harmonie entfernt von der ruhigen Schönheit und göttlichen Heiterkeit, die einen Raffaelischen Innenraum wie die „Farsenina" erfüllt (Abb. 2). Hier gibt es keine Kämpfe, keine Dissonanzen, kein mühevolles Aufsuchen und fortwährendes Wechseln der Blickrichtung: alles enthüllt sich mit einem Male; Raum und Dekoration sind zu einem Akkord verschmolzen, der wie die himmlischen Klänge einer Mozartschen Symphonie beruhigend und beglückend dem Eintretenden entgegentönt.

Die Kunst Michelangelos ist von der seines größten Zeitgenossen durch Welten getrennt. Obgleich sie beide in jenen Jahren in demselben Vatikan sozusagen Wand an Wand arbeiteten, scheinen sie vom Schicksal dazu auserkoren gewesen zu sein, die denkbar größten Antipoden im Reich der Monumentalkunst zu repräsentieren. Wie so oft in der Geistesgeschichte der Menschheit sind die höchsten Vertreter diametral entgegengesetzter Weltanschauungen in die unmittelbarste räumliche und zeitliche Nähe gerückt worden. Raffaels sonnige harmonische Natur neigte von vornherein zum Dekorativen, zur „Komposition" im wörtlichsten Sinne: hierin ist er der größte Meister aller Zeiten gewesen. Die einzelne Figur erhält bei ihm erst ihre Bedeutung durch ihre Stellung im Gesamtkunstwerk; im einzelnen gesehen, verliert sie viel von ihrer Kraft, ja kann, wie namentlich

die Köpfe der großen Fresken, geradezu schwächlich wirken. Ganz anders Michelangelo, dessen dramatisch angelegte Natur auf Kontraste und Dissonanzen ausgeht, der nie „dekorativ" denkt, sondern die ganze Kraft seiner ungeheuren Formenanschauung der Einzelfigur, dem Einzelmotiv zuleitet. Michelangelo bleibt selbst in den Schöpfungen aus seiner letzten Zeit, in dem Jüngsten Gericht oder der Cappella Paolina als „Komponist" hinter Raffael zurück, seine Gestalten jedoch, als einzelne genommen, lassen in der niederschmetternden Kraft ihrer körperlichen und seelischen Existenz auch die reifsten Raffaelischen Figuren matt und kraftlos erscheinen.

Die Schöpfungsbilder.

Wir müssen uns den Wesensunterschied der beiden Großmeister der Hochrenaissance gegenwärtig halten, wenn wir jetzt daran gehen, die Gemälde der Sixtinischen Decke im einzelnen zu betrachten: nicht der komponierende Maler spricht zu uns wie in den Stanzen, sondern der individualisierende Plastiker. Das gilt gleich von dem ersten der großen Mittelbilder an der Eingangsseite, der

Sintflut,

die von den beiden kleineren Darstellungen, der „Trunkenheit", und des „Opfers Noahs" eingerahmt wird, wie das Mittelbild eines Flügelaltars.

Die Darstellung zerfällt in vier Einzelgruppen, die nur sehr locker miteinander verbunden sind. Im Vordergrund links die Flüchtenden, die sich und ihre Lieben oder auch nur die Trümmer ihres Hausrats auf einen hohen Berg zu retten versuchen. Rechts hat sich auf einem Felsen unter einem Zelt eine andere Gruppe versammelt, zu der aus den Fluten einige Schwimmer emporzutauchen streben. Ein Ertrunkener wird von einem älteren Manne mühsam heraufgeschleppt. Im Mittelgrund schwankt ein Boot, dessen Insassen auf die Arche Noahs im Hintergrund zusteuern, an deren Bord ein Kampf zwischen den schon Geretteten und den neuen Ankömmlingen entbrannt ist.

Zwischen all diesen großen und kleinen Gruppen fehlt, wie gesagt, der engere Zusammenhang. Wir vermissen die gleichmäßige einheitliche Durchdringung und Ausfüllung der Fläche, wie wir sie bei Raffael finden. Es fehlt ferner die perspektivische Durcharbeitung; die Teile schieben sich übereinander; die Darstellung geht in die Höhe statt in die Tiefe.

Abb. 3. Weib aus der Sintflut.

Für all das nun entschädigt eine Fülle von Einzelschönheiten, von denen wir hier nur die hervorragendsten vor Augen führen wollen. Vor allem eine Gestalt, die wir nicht nur innerhalb dieser Komposition als die bedeutendste, sondern als eine der grandiosesten an der ganzen Sixtinischen Decke überhaupt erkennen müssen (Abb. 3). Aus der Gruppe im Vordergrund ragt ein Weib hervor, wie es an Gestalt, Gliederbau und Antlitz nie ein menschliches Auge erblickt hat, ein Geschöpf, das Urmutter Natur in den ersten Tagen, da sie Menschen formte, hervorgebracht zu haben scheint. Sie ist dem Kampf mit den Elementen, denen sie selbst Riesenkräfte entgegenzusetzen hatte, auf wenige Minuten entronnen; mit der ganzen Wucht ihres gigantischen Leibes hat sie sich gegen den rasenden Sturm gewehrt, der noch jetzt ihren Mantel bläht. In unaufhörlichem Ankämpfen gegen Wind und Wellen hat sie den Kopf nach vorn gestreckt, und diese Bewegung ist allmählich in Erstarrung übergegangen. Wie gelähmt verharrt sie in der Kampfesstellung und blickt stieren Auges ins Leere, tot für alle Empfindung, unfähig alles Handelns, nur instinktiv ihr Kind umklammernd, das sie den Fluten abgerungen hat. Das Kindchen selbst, ahnungslos lächelnd angesichts der Schrecken des Todes und der Vernichtung, spielt unter dem Schutz der mütterlichen Arme und des Mantels mit seinen Fingern, während ein größerer Knabe die Beine der Mutter umklammert und neugierig hinabschaut auf den Zug der Todgeweihten, die hinter ihm den Berg hinaufkeuchen.

Diese erschütternde Gruppe, die die tiefsten Tiefen menschlicher Tragik in einer ungeheuren Sprache enthüllt, ist den Zeitgenossen

kaum bekannt gewesen. Hier ist einer der Fälle, wo die moderne Photographie eingegriffen hat, indem sie den kolossalen Abstand des Beschauers von der Decke überbrückte und wie durch ein Fernrohr dieses Gestirn uns sichtbar machte. Wir besitzen jetzt eine „Sixtinische Madonna" des Michelangelo — und ein Blick hinüber (Abb. 4) in jene Regionen göttlicher Schönheit und ungetrübter Harmonie mag noch einmal statt aller Worte den himmelfernen Abstand der beiden Welten „Raffael" und „Michelangelo" vor Augen führen.

Abb. 4. Sixtinische Madonna (Ausschnitt). (Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl, München.)

Neben dem weltbewegenden Schauspiel, das uns dies erste große Mittelbild bietet, können die beiden begleitenden kleineren Gemälde aus der Noahlegende nur das Interesse von Genreszenen beanspruchen. Sie sollen hier, wo wir nur die Höhepunkte im Schaffen Michelangelos betrachten können, nicht näher erörtert werden, soviel interessante Hinweise auch nach vor- und rückwärts in der stilistischen Entwickelung gerade das Bild der „Trunkenheit Noahs" für den Kunsthistoriker enthält.

Je weiter die Deckenmalerei vorschreitet, je geringer wird die Anzahl der Figuren, je höher dafür der geistige Gehalt der Darstellung. Gesamtaufbau wie Einzelfigur zeugen von einer immer gewaltiger anschwellenden, aber auch immer stärker konzentrierten Kraft der Gedanken und Formen.

Im Anfang der Mittelbilder steht die vielfigurige Sintflut; am Ende schwebt im einsamen Chaos allein die Gestalt Gottvaters. Zwischen diesen äußersten Polen liegen die Szenen, die schon in der Zahl der handelnden Personen die Mitte halten zwischen der Massendar-

stellung im Anfang und der Einzelfigur am Ende. Es sind diejenigen Szenen der Schöpfung, wo die Figuren*paare* dominieren: Gottvater und der Mensch, der Mann und das Weib; zugleich die dramatischen Höhepunkte des ganzen Zyklus, die Bilder, in denen der reinmenschliche Kern der biblischen Legende seine tiefsinnigste Auslegung gefunden hat.

Gleich das erste Bild des

Sündenfalls

führt uns zum Gipfel und zur Katastrophe des Dramas vom Menschengeschlecht. Unter dem Baum des Paradieses (es ist der in Italien traditionelle Feigenbaum), um den die Schlange ihren Leib ringelt, ruht das erste Menschenpaar in der Stunde der Versuchung. Das Thema forderte vom Künstler ein ethisches Bekenntnis: Wie sind Schuld und Schicksal in diesem verhängnisvoll-furchtbaren Augenblick zu verteilen? Ist das Weib allein die Schuldige, die durch ihre Schwäche das Unheil in die Welt gebracht? — Es unterliegt keinem Zweifel, daß Michelangelo den Mann als Mitschuldigen angesehen wissen wollte: Adam ist aufgesprungen und greift selber in die Zweige des Baumes. Der gekrümmte Zeigefinger der rechten Hand, die den Stiel der Frucht hält, weist ganz unzweideutig auf ein wirkliches Abbrechen hin. Dennoch: die Art, wie die Tat vollzogen wird, bleibt das Entscheidende. „Leichtsinnig, ganz ohne Gedanken an die Zukunft, folgt Adam dem Triebe seiner Begierde. Eva dagegen, mit dem vollen Bewußtsein dieser Tat, ganz Wille und Entschluß, bereit, jedes Verhängnis auf sich zu nehmen, ja dieses, möchte man sagen, herausfordernd, erhebt mit einer fast befehlenden Bewegung den Arm, um die Frucht zu empfangen. Ihre mit der Eifrigkeit Adams kontrastierende Ruhe ist die unheimliche Ruhe zur Tat entschlossener Leidenschaft. „Und wenn es den Tod bringt," ist in diesem aus den Tiefen unbezwinglichen Begehrens aufsteigenden Blicke zu lesen. Sie ist die Wissende, ihr reicht die Sünde selbst die Frucht. Erscheint es nicht symbolisch, daß sie in vollem Lichte sich zeigt, das Antlitz des nur aus dunklem Triebe handelnden Adams aber durch Schatten verhüllt ist? . . . Dieses an der Erde haftende Weib, das alle Herrlichkeit in sich schließt, ist die Kraft, ist das Geheimnis der Natur selbst. Nicht in ihren Schwächen, in ihrer unwiderstehlichen Gewalt wird sie uns gezeigt. Ihre Sünde ist groß und erhaben wie das Naturgesetz, eine Schwester des Prometheus ruft sie den Fluch auf sich herab." [1])

1) Diese wahrhaft kongeniale Deutung der Michelangeloschen Schöpfung stammt von Henry Thode, der hier wie so oft in der Lösung der geistigen

Schon im Moment der Tat wird der Frevel gebüßt. Aus derselben Baumeskrone, die den Verführer barg, rauscht der zürnende Cherub hervor, mit dem bloßen Schwert die Sünder verjagend. Als wenn der Blitz auf sie niedergefahren wäre, vor dessen vernichtendem Strahl sie sich schützten, schleichen sie, auf hartem Boden, gesenkten Hauptes und scheuen Blickes einher, die eben noch so stolz im Vollbesitz ihrer Kraft und Schönheit schwelgten. Der Dramatiker Michelangelo, der die Kontraste meistert, feiert hier einen seiner höchsten Triumphe. Vor allem ist es der Körper der Eva, der in jeder Hinsicht den äußersten Gegenpol zu seinem Ebenbilde auf der linken Bildhälfte bedeutet. Anstatt der majestätischen Erscheinung dort und der festgefügten Pracht der Glieder ein armes scheues Weib, das sich wie ein geschlagenes Tier hinter den Mann verkriecht und in die aufgelösten Haare greift, als ob es damit seine Schande verhüllen wollte. Deutlich verrät bei beiden Figuren der Umriß der linken Körperseite, der in kleinen Wellen herabrieselt, ihre innere Gebrochenheit, ihr Zittern und Zagen, im Gegensatz zu den vollschwingenden elastischen Linien der anderen Gruppe.

Doch noch im Elend haben diese Geschöpfe Michelangelos ihre Würde nicht ganz verloren. Bei aller äußeren Ähnlichkeit der Komposition mit der des Masaccio in der Brancaccikapelle zu Florenz, dessen ergreifende Darstellung doch über die Gefühlssphäre der Frührenaissance nicht wesentlich hinausragt, haben wir nur hier, unter dem vollen Pathos des hohen Stiles, mit dem Michelangelo seine Szene ausstattet, das Gefühl: es sind die Repräsentanten des ganzen Menschengeschlechtes, die ins Elend ziehen. Es spricht der Geist der Antike aus diesem Adam, der sein Geschick auf sich nimmt, wie etwas Unvermeidliches, der den Göttern weicht, die er als Vollstrecker der ewigen Gesetze verehrt. — „Uns aber ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhn."

Die Erschaffung der Eva

stellt in der biblischen Erzählung von dem Entstehen „aus der Rippe des Mannes" den bildenden Künstler vor das Dilemma, durch eine allzu profane Andeutung des Vorgangs die hohe Symbolik der Szene zu verfehlen und ins Triviale zu verfallen. Von Michelangelos Vorgängern ist kaum einer dieser Gefahr entronnen. Einzig Ghiberti in der Darstellung an der „Paradiesestür" hat hier den würdigen Ton

Probleme der Deckenmalerei tiefer geschürft hat als alle seine Vorgänger („Michelangelo" IV 322).

getroffen, indem er das Hervorschweben der Eva gab, die sich aus dem Körper des Adams loslöst, wie eine aufblühende Lilie aus dem Kranz ihrer Kelchblätter.

Michelangelo ist kein Lyriker wie Ghiberti. Er, dem das Formen und Gestalten des Menschenleibes Lebensinhalt bedeutete, mußte bei diesem höchsten Anlaß den Impuls göttlicher wesenschaffender Kraft in sich selbst stärker verspüren denn je. Handelt es sich doch um den Moment, da der menschliche Leib zum ersten Male aus der Hand Gottvaters seine ewig gültige Form empfing.

Angesichts dieser neuen Schöpfung an der Sixtinischen Decke muß zunächst gesagt werden: Erst in diesen Gestalten erblicken wir das vollausgereifte Körperideal Michelangelos, die Formenanschauung seiner römischen Meisterjahre, der gegenüber alle früheren Darstellungen, selbst die des Sündenfalls, noch einen letzten schwachen Rest der florentinischen Vergangenheit zeigen. Hier aber, bei der Erschaffung der Eva, sind alle Schranken durchbrochen. Es herrscht ein grenzenloses Sichdehnen und Sichausleben der Formen, die ihr Gefäß zu sprengen scheinen. Ein Stil, von dem es keine Brücken mehr nach rückwärts gibt, auch nicht zur Antike. Zugleich aber verbindet sich mit dieser unerhörten Körperbildung eine geistige Auffassung des Vorgangs, gegen die alle früheren Darstellungen der Szene wie die naiven Einfälle von Kindern erscheinen.

„Und Gott der Herr ließ einen tiefen Schlaf fallen auf den Menschen", sagt der Bibeltext. Dieses plötzliche Überfallenwerden vom Schlaf ist hier mit einer Überzeugungskraft ohnegleichen dargestellt. Es ist der Moment, wo die Körpermasse einzig dem Gesetz der Schwere gehorcht und auf den Boden gleitet, ohne daß die Gliedmaßen Zeit haben, sich zu ordnen, ja nicht einmal mehr die Kraft besitzen, sich gegen Verletzungen zu schützen. So fallen die Hände kreuzweise übereinander und knicken bei der Berührung mit dem Boden um, wobei ein Baumast sich unter das Handgelenk schiebt. Trotz der Gefühllosigkeit des Körpers gegen den physischen Schmerz spricht jedoch der an die Schulter gelehnte Kopf, vor allem der Ausdruck der Züge, deutlich dafür, daß hier kein Toter vor uns liegt, sondern ein Schlummernder, den allerdings die Macht des Schlafes niedergeworfen hat wie einen Baum, den der Sturmwind fällt.

Und während dieses todesähnlichen Schlummers nun vollzieht sich das andere Wunder. Dieselbe mächtige Schöpferhand, die den Lebenden niedergestreckt hat, entlockt durch einen Wink dem Nichts das blühendste Gebilde. Eva tritt hinter ihrem schlafenden Para-

diesesgenossen hervor und verrichtet mit staunend geöffnetem Munde vor der ungeheuren Erscheinung, die ihr das Leben verliehen, ihr erstes Gebet. Diese harmonische Verschmelzung zweier Motive im Körper der Eva, die (in diskreter Andeutung des Bibelwortes vom Entstehen aus der Rippe des Mannes) hinter Adam hervortritt und nun zugleich, im *ersten* Moment ihrer Erschaffung über dem unbegreiflichen Wunder des Daseins in die Knie sinkt: diese Darstellung eines doppelten Vorganges in ein und demselben Wesen und durch ein *einziges* Motiv gehört zu den Eingebungen, wie sie auch dem größten Genie nur in seltenen Feierstunden beschert werden.

Wie über dem Haupt ihrer Genossin im „Sündenfall" hat leider auch hier ein schlimmes Verhängnis über der Eva gewaltet. Wir können uns nicht mehr mit voller Sicherheit den ursprünglichen Ausdruck des Antlitzes rekonstruieren. Von all den tausend Rissen, die die Sixtinische Decke durchsetzen, ist dieser der grausamste.

Zum ersten Male erscheint Gottvater. Die Gestalt, an die jeder zuerst denkt, wenn von der Sixtinischen Decke die Rede ist. Hier, in der Erschaffung Evas, stand Michelangelo zum ersten Male vor der Aufgabe, das Wesen, das unsichtbar über allem thront, in greifbar körperliche Form zu fassen: eine Aufgabe, die wir modernen Menschen von vornherein als eine unmögliche anzusehen gewöhnt sind. (Wir lassen den „Herrn" im „Faust" unsichtbar reden.) Jedoch der Romane ist als Nachkomme und Erbe antiker Geistesrichtung gewöhnt, das Übersinnliche sich leichter in Sinnliches umzusetzen, als der Germane, bei dem das Geistige, der Gedanke, vorherrscht, der sich der sinnlichen Verkörperung widersetzt. Schon die Mythologie der beiden Völkerfamilien zeigt diesen Unterschied. In der antiken und romanischen Götterwelt herrscht hellstes Sonnenlicht und plastische Deutlichkeit aller Formen — dort, in der germanischen Welt das Zwielicht und nebelhaftes Verschwimmen aller Umrisse. Diese Gegensätzlichkeit der Geistesrichtung muß natürlich da am stärksten zum Ausdruck kommen, wo es sich um die Darstellung des höchsten Wesens handelt, denn jedes Volk wie jeder Mensch schafft sich seinen Gott nach seinem eigenen Bilde. Die romanische Phantasie schweift hier *nicht* ins Grenzenlose und Unfaßbare, sie ist sozusagen bescheidener, und wie die alten Griechengötter nichts sind als gesteigerte Menschen, begnügt sich auch der Romane damit, ein erhöhtes und verklärtes Menschentum als Gottheit anzuschauen. In diesem Sinne haben Mittelalter und Renaissance, wenn sie Gottvater bildeten, sich mit der Darstellung eines hochgegriffenen, besonders edlen

Typus der Gattung Mensch begnügt, so zuletzt Ghiberti, dessen Gottvatergestalt bei aller Würde und Schönheit doch nicht sonderlich über den Durchschnitt eines Propheten- oder Apostteltypus hinausragt, oder Jacopo della Quercia, der im vollen Gegensatz zu der vornehmen Eleganz des Ghibertischen Gottes seine starknochige, in riesige Gewandfetzen gehüllte Köhlergestalt schuf.

Aber wie es einst in der antiken Welt allein dem größten Genius vorbehalten war, das Bild des höchsten Gottes zu schaffen, so hat die italienische Kunst erst auf der vollen Sonnenhöhe ihrer Entwickelung aus der Hand ihres gewaltigsten Meisters das Bild des Weltenschöpfers erhalten. Erst an der Sixtinischen Decke ist sozusagen durch die Kongenialität des schöpferischen Künstlergeistes das Gleichgewicht zwischen dem Motiv und der Darstellung hergestellt worden. Dieser riesige Greis, der wie ein aufragender Gebirgskegel mit seinem Haupt das Firmament berührt, wirkt auf jeden, der ihn zum ersten Male erblickt, mit der Macht eines elementaren Natureindruckes. Selbst die gigantischen Leiber der beiden Erdenkinder erscheinen jetzt, wo wir Michelangelo an ihm selber messen können, fast von irdischem Durchschnittsmaße.

Ein Hauptträger dieser Wirkung ist das Gewand, vor allem der mächtige, über den Rücken in einem Zuge herabfallende Saum des Mantels, der das ganze Gebilde zusammenfaßt und vom Hintergrunde abhebt: ein Unikum in der ganzen Kunstgeschichte und in dieser Monumentalität und lapidaren Einfachheit selbst bei Michelangelo nicht wiederkehrend.

Im Ausdrucke des Antlitzes vereinigen sich urweltliche Gotteskraft mit unendlicher Güte und dem tiefsten prophetischen Schmerz des Vaters des Menschengeschlechts, der angesichts des blühenden Gebildes, das unter seiner Hand zum Leben ersteht, schon all das Unheil ahnt, das ihm droht, und das mit ihm, seinem Geschöpf, in die Welt tritt. Unwillkürlich greifen die Finger in die Strähnen des weißen Bartes — jener Gestus, der dann bei dem Gottmenschen Moses in dem nervöseren Tempo irdischer Erregtheit wieder erscheint, hier aber durch die majestätische Ruhe, die dem Allbeherrscher ziemt, gedämpft und halb verhüllt wird.

Die Szenerie müßte nach der üblichen Vorstellung und nach dem Text der Bibel das Paradies sein. Trostlos genug sieht's hier aus. Jedoch, im Bereich solcher Riesenformen und -gedanken konnte für malerisches Beiwerk kein Platz sein. Alles, was das Bild sonst aufweist, soll nur dazu dienen, die Wirkung der drei beherrschenden Fi-

guren zu verstärken. Die diagonal herabfallende Linie des Hügels begleitet die Körperlage des Adam; indem sie von der Eva überschnitten wird, hilft sie das Motiv des Heraus- und Emportauchens noch sinnfälliger zu machen. Demselben Zwecke dient der abgehackte Baumstamm, dessen Gestalt nicht einer Laune, sondern dem Gefühl des Plastikers entspringt, der keine Freude hat an den zersplitterten und kleinen Formen eines vielverzweigten Geästes. Dieses Fortlassen alles entbehrlichen und schmückenden Beiwerks ist ferner in den Forderungen des monumentalen Freskostiles begründet, endlich in der Wesensart Michelangelos selbst, der allem, was nicht Menschengestalt heißt, das Recht auf Existenz verweigert. Aus dem Reich des Unbelebten darf nur das Größte neben diesen Gestalten sich zeigen: der unbegrenzte Meereshorizont.

Die Erschaffung der Eva gehört zu den Werken Michelangelos, die ihre ganze ungeheure Größe erst spät und allmählich erschließen, die aber bei immer erneuter Betrachtung an Intensität der Wirkung immer mehr zunehmen. Das Bild wächst, je mehr man es betrachtet, ins Grenzenlose. Die drei Urkontraste: Vertikale, Horizontale und vermittelnde Diagonale, wirken mit einer Gewalt und Monumentalität, daß man bei längerem Sichversenken in die Szene nicht mehr glaubt, einem Werk aus Menschenhand gegenüberzustehen. Es ist, als ob die geheimnisvollen Naturkräfte an ihm geschaffen hätten, die einst die Urgebirge unseres Planeten auftürmten.

Doch auch die höchsten Bergesspitzen sind noch kein absolut Höchstes — es geht noch über sie empor in die Wolken. Noch hat der Genius Michelangelos in dem Evabilde seinen Kulminationspunkt nicht erreicht. Erst in der

Erschaffung Adams

breitet er seine Schwingen aus und schwebt in Regionen hinauf, wo alles vorher von ihm selbst Geschaffene wie in weiter Ferne unter ihm liegt. Kein Wunder, daß dieses Werk, seit dem Tage, wo es der Menschheit geschenkt wurde, Gegenstand immer erneuter Betrachtung, enthusiastischer Bewunderung sowohl, wie wissenschaftlicher Untersuchung geworden ist. Außer der Sixtinischen Madonna Raffaels gibt es in der ganzen Kunstgeschichte der Welt kein Werk, das so intensiv alle gelehrten und ungelehrten Köpfe der folgenden Jahrhunderte beschäftigt hat.

Vor allem war es der geheimnisvolle Vorgang selbst, die Be-

Abb. 5. Erschaffung Adams.

gegnung der Hand Gottvaters mit der des Adam, der seit den Tagen Michelangelos bis heute die Kunst der Erklärer herausgefordert hat. Denn von diesem Zentralpunkt der Komposition hängt die Deutung des ganzen Bildes ab.

Schon früh, etwa vor hundert Jahren, ist das Gleichnis von dem belebenden elektrischen Funken gebraucht worden, der von der Hand Gottvaters in die Adams überspringt. Eine Deutung, die für uns Kinder des zwanzigsten Jahrhunderts sehr viel Sympathisches hat, bei der aber immerhin bedacht werden muß, daß sie einen Anachronismus enthält, der der Zeit Michelangelos und dem Meister selbst unverständlich gewesen wäre. Ein italienischer Forscher, der in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts schrieb, brachte das Gleichnis vom Spiegel: die Armbewegung Gottvaters spiegele sich in der Adams wieder; dies sei zugleich eine sinnbildliche Andeutung des alttestamentarischen Textes, daß der Mensch das Ebenbild Gottes sei. Diese etwas spitzfindige Auslegung ist von mehreren deutschen Erklärern angenommen worden. Sehr schön und geistvoll lautet die Deutung Emile Zolas, der weniger die Hände als den kleinen Zwischenraum zwischen beiden ins Auge faßt, in dem sich der geheimnisvolle Vorgang vollzieht: „Wunderbarer Gestus," ruft er aus, „du geheiligtes Stückchen Raum zwischen jenem Finger des Schöpfers und dem der Kreatur, wo die ganze Unendlichkeit des Unsichtbaren und Geheimnisvollen schwebt." Auch das aber ist nur eine poetische Umschreibung, keine Erklärung des eigentlichen formal-künstlerischen Gedankens, der dem Vorgange zugrunde liegt. — Doch vielleicht gelingt es, ohne jede Zuhilfenahme poetischer Vergleiche, aus der rein

künstlerischen, rein bildmäßigen Anschauung zu einer befriedigenden Erklärung des Vorganges zu gelangen.

Wenn wir die beiden Gestalten Gottvaters und Adams als Ganzes, nicht bloß ihre Fingerspitzen ins Auge fassen, so ergibt sich, wie so oft bei Michelangelo, das bis in alle Einzelheiten durchgeführte Prinzip des Kontrastes. Der bestimmende Gesamteindruck beim Adam ist der der lastenden Schwere, des an die Erde Gefesselten. Besonders die rechte Körperhälfte, die auf dem Boden aufliegt und dem Kontur des Bergrückens parallel läuft, bringt im Verein mit dieser, die ganze Gestalt belastenden Hintergrundsfolie den Eindruck des willenlosen, von der Wucht der Materie niedergehaltenen Erdensohnes hervor. Im Gegensatz dazu beginnt die andere Körperhälfte sich zu lockern. Unter dem Einfluß einer Gewalt, deren belebende Kraft der Liegende dumpf zu ahnen beginnt, fangen die Gliedmaßen an der Stelle an sich zu regen, die dem Lebensstrom am nächsten liegt — wie die Baumriesen des Hochgebirges in Jahrtausende alter Gewöhnung nur mit ihren äußersten Ästen und Zweigen über Abgründe hinaus dem Licht entgegen streben, während der mächtige Stamm fest mit dem Felsen verwachsen bleibt.

Dieser Bewegung nach rechts antwortet von Gottvater her die entgegengesetzte Strömung. Der lebenspendende Körper schwebt heran und aus ihm heraus löst sich spontan dasjenige Organ, das die größte Beweglichkeit und Sensibilität besitzt, der Arm und die Hand mit dem ausgestreckten Finger. Bedenken wir: es ist ein Italiener, der hier spricht, dem die Hände ein Ausdrucksorgan allerersten Ranges bedeuten, von gleicher Kraft und Mitteilungsfähigkeit wie bei uns das Auge. Dieses Spiel der Hände, das für den Nichtromanen einer Erklärung bedarf, ist für den Italiener ohne weiteres verständlich, wie so mancher Gestus der Hochrenaissancesprache bei Lionardo und anderen, der für das nordische Empfinden zuerst etwas Befremdliches enthält (Engel der Felsgrotten-Madonna).

Ohne also moderne Vergleiche aus der Elektrizität oder dem Magnetismus zu Hilfe zu nehmen, können wir sagen: Durch das bloße Heranschweben des lebenspendenden Körpers Gottvaters, der seinen Arm ausstreckt, wie die Sonne ihre Wärmestrahlen aussendet, fängt der Körper Adams, an der der Lebensquelle zugewandten Seite, an sich zu beleben. Die beiden ausgestreckten Hände sind nichts als die, italienischem Körpergefühl entsprechende, Emanation der beiden sich entgegenstrebenden Körper, die äußere Versinnlichung des inneren seelischen Dranges nach Annäherung.

Der Hilflosigkeit des Erdgeborenen, der sich nach Befreiung sehnt, antwortet in der Gestalt Gottvaters die unbegrenzte Herrschaft über den Stoff, die seelische Freiheit und die aus dieser Freiheit quellende Kraft, die von ihrem Reichtum an die Außenwelt spendet. Der inneren Dissonanz des unbefriedigten Sichsehnens, wie sie sich beim Adam in dem Kontrast der seitlichen Kopfwendung zu der vollen Breitansicht des Körpers ankündigt, tönt die volle ruhige Harmonie der göttlichen Existenz entgegen. Die ganze Gestalt Gottvaters ist von einem einheitlichen Zug getragen. Vom Scheitel bis in die Füße und in die ausgestreckte Hand lebt ein einziger, den ganzen Körper durchziehender Rhythmus. Nirgends ein Hemmnis, das den zielsicheren Drang nach vorwärts aufhielte. Die Beine, zur Hälfte verdeckt und in Schatten gelegt, werden in ihrer gekreuzten Lage zu Hauptfaktoren für die Illusion des leichten Schwebens, während sie beim Adam in der vollen Ausbreitung und Betonung ihrer Existenz den Eindruck der Schwere wesentlich verstärken.

Die Gestalt des Adam repräsentiert in der überwältigenden Größe und Klarheit ihrer riesenhaften Formen das Körperideal Michelangelos auf der höchsten Stufe seiner römischen Meisterjahre. Ihr mag in erster Linie das Wort Goethes gegolten haben, der nach dem Besuch der Sixtinischen Kapelle das Geständnis niederschrieb, daß ihm nach diesem Anblick „selbst die Natur nicht mehr schmecke, da er sie doch nicht mit so großen Augen ansehen könne wie Michelangelo" — ein Wort, das gerade im Munde Goethes, des unbedingten Verehrers der „reinen" Natur schwerer wiegt, als in dem jedes anderen, und das beweist, wie völlig ihn dieser Eindruck aus der Fassung gebracht hat. Wie aus ungeheuren Quadern ist dieses Körpergebäude aufgeschichtet, die der Materie des Bergrückens entnommen zu sein scheinen, auf dem Adam ruht.

Ein alter Bericht erzählt, wie Michelangelo einst in jenen Tagen, da er in Carrara die Marmorblöcke für das Grabmal Julius II. auswählte, von einer hohen Felsklippe auf das Meer hinabgeschaut habe, und wie der Gedanke in ihm aufgetaucht sei, einen menschlichen Koloß aus dem Gestein selbst zu hauen, der fernhin auf dem Meere den Schiffern als Wahrzeichen dienen sollte. Wir mögen heute beim Anblick des ruhenden Adam diese Phantasie erneuern und uns diesen Riesenleib ins Unermeßliche gesteigert denken, bis er die Wände sprengt und allen irdischen Maßen entrückt, auf dem Gipfel eines fernen Höhenzuges sich lagert.

Um so ergreifender wirkt bei diesem Titanenkörper die seelische Un-

ruhe, jener wundervoll verhaltene Ausdruck sehnsüchtigen Verlangens, der sich in dem Seitwärtswenden des Kopfes, dem Blick des Auges und dem Spiel der Mundwinkel ankündigt. Ganz unbegreiflich muß es uns erscheinen, daß einer der geistreichsten aller Michelangelo-Interpreten sich angesichts dieses Adam zu der Bemerkung verirren konnte: wenn man die Figur ohne Zusammenhang sähe, würde man etwa in ihr „einen Mann erkennen, der sich nach stärkendem Bade am Strande sonnt, und einem vorbeikommenden Bekannten leicht grüßend die Hand reicht". Ein Blick auf den Kopf hätte Carl Justi, als er dies schrieb, die Feder aus der Hand nehmen müssen. Was diese Kopfwendung und diese Augen sagen, ist doch wohl etwas mehr als ein flüchtiges alltägliches Erlebnis. Es ist der Ausdruck freudig ernsten Staunens, gepaart mit der Sehnsucht, zu dem Erschauten in seelische Beziehung zu treten — ein Ausdruck, wie man ihn wohl auch bei einem hochgestimmten Menschen unserer Tage treffen kann, in Momenten schweigender Ergriffenheit, beim Anblick eines erhabenen Naturschauspiels oder beim Anhören eines großen musikalischen Kunstwerks.

Und nun einen Blick hinüber auf den anderen Kopf! — Die Majestät des Weltenschöpfers thront auf diesem Antlitz, gepaart mit unendlicher Milde und Güte. Väterliche Liebe zur Kreatur und der Abglanz allumfassender ewiger Weisheit. Es ist der Gott der modernen Menschheit, den Michelangelo hier geschaffen, durch eine Welt geschieden von der sonnig heiteren Klarheit des olympischen Zeus, aber nicht minder gewaltig und erschütternd als jener. Ein gütigeres Geschick hat über ihm gewaltet als über seinem zertrümmerten antiken Ebenbilde. Seit Jahrhunderten steigen Gefühle und Gedanken der Menschen *aller* Bekenntnisse zu ihm empor, denen das „Unzulängliche" hier „Ereignis" wird. Auch der stärksten künstlerischen Phantasie wird es nie gelingen, diesen Eindruck zu überbieten. Der einzige ebenbürtige Geist jener Tage, Raffael, hat hier die eigene Ohnmacht empfunden: in *seinem* Schöpfungszyklus der Loggien hat er die Erschaffung Adams ausgelassen, und seine übrigen Darstellungen des höchsten Wesens sind nur ein matter Widerschein des Gottvaters der Sixtina.

Über den Wassern.

Je mehr wir uns dem Ende der mittleren Bilderzone nähern, je mehr wird die Einsamkeit der Gottvatergestalt zum Stimmungsträger des Ungeheuren, Unfaßbaren. Es wird stets ein vergeb-

liches Bemühen bleiben, diese Darstellungen restlos in Einklang zu bringen mit den Worten des Bibeltextes, da Michelangelo nie ein Illustrator gewesen ist, sondern hier an seiner Decke selbst die Rolle des Weltenschöpfers übernommen hat und das Universum gestaltet nach seiner eigenen Phantasie.

Wie unzulänglich alle Erklärungen sind, die sich an den Bibeltext anklammern, zeigt sich gleich bei diesem Bilde, das von den Interpreten gedeutet wird entweder als „Scheidung des Wassers von der Erde" oder als „Gottvater, der dem Wasser befiehlt, Tiere hervorzubringen". Eine mehr allgemeine Charakteristik wie die Wölfflins, der die Szene „das unübertroffene Bild des alldurchwaltenden Segnens" nennt, trifft jedenfalls am besten den Bildeindruck des mächtigen Motivs. Die Gebärde der Hände wird uns so als eine zugleich schöpferische und segnende erscheinen. Auch ist die Möglichkeit gegeben, die beiden biblischen Vorgänge hier in einem Bilde vereinigt zu sehen und das Motiv des „Scheidens" von Wasser und Erde in der linken, das andere „schöpferische" in in der rechten Hand zu erkennen.

Was in dieser Darstellung zu noch intensiverem Ausdruck kommt als in der vorigen der Erschaffung Adams, ist die wunderbare Vereinigung eines ganz malerischen Hauptmotivs wie des Schwebens als solchem, mit einer unerhört plastischen Formenbildung im einzelnen. Etwas Unbegreifliches wird es immer bleiben, wie diese ungeheure Last sich wirklich schwebend erhält, wie dieser Riesenleib nicht von der eigenen Schwere in die Tiefe gezogen wird. Im Gegensatz zu der vorigen Darstellung, wo die Gestalt in voller Längsansicht gesehen von der Seite heranschwebt, ist hier das Hervorkommen aus der Tiefe nach vorn gegeben, eine malerische Kühnheit, die nur noch durch die gleich folgende Darstellung übertroffen wird. Hier ist die Lösung nicht ganz restlos gelungen. Ober- und Unterkörper erscheinen wie durch einen Riß getrennt; ein Knick läuft ringartig über den Nabel weg und trennt die hintere Körperhälfte von der vorderen. Auch die Lagerung der Beine, die von dem Putto gestützt werden, ist schwer in der Phantasie zu voller Klarheit zu ergänzen.

Um so gewaltiger ist die Wirkung des Schöpferantlitzes und der segnenden Hände, von denen die linke später restauriert ist, während die rechte wohl als die mächtigste Hand gelten kann, die die bildende Kunst je geschaffen hat. Der Kopf (Abb. 6) ist im Ausdruck der ruhigste und auch im Alter der höchstgegriffene unter den fünf Dar-

Abb. 6. Kopf Gottvaters.

Abb. 7. Kopf Gottvaters.

stellungen Gottvaters; in seiner weihevoll erhabenen Stimmung verwandt dem Anfang des Goetheschen Hymnus:

„Wenn der uralte heilige Vater
Mit gelassener Hand aus rollenden Wolken
Segnende Blitze über die Erde sät,
Küß' ich den letzten Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer treu in der Brust."

Mit der vollkommenen Ruhe und ewigen Majestät dieses Hauptes geht die künstlerische Durchbildung Hand in Hand. Es herrscht eine ausgesprochen plastische Behandlung der Formen, wie sie die anderen Gottvaterköpfe in diesem Maße nicht zeigen. Schon das Haar, das sonst frei im Winde flattert, ist hier zusammengeballt wie eine Wolke. Ebenso sind im Antlitz selbst nur die ganz großen aufbauenden Formen betont, die in einer Weise modelliert werden, daß jeder Bildhauer sofort danach arbeiten könnte. Auf einen Plastiker unserer Tage wie Rodin müßte ein solcher Anblick im höchsten Grade anregend wirken; auch erinnert etwa die Art, wie der Bart behandelt ist (die Verschmelzung mit den Wangen) ganz deutlich an die Arbeitsweise dieses großen modernen Franzosen. Daher auch die Beschädigung der rechten Gesichtshälfte durch Abreibung der Oberfläche hier gar nicht den Gesamteindruck schädigt, während gleich bei dem sol-

genden Bilde durch eine Verletzung an derselben Stelle Unersetzliches verloren gegangen wäre (Abb. 7). Denn wodurch dieser Kopf wirkt, ist nicht sowohl die Form, als die Innenzeichnung: der Ausdruck der vielgestaltigen einzelnen Muskeln und Falten auf der durch Kontraste von Hell und Dunkel die Intensität der Wirkung erzielt: zwei riesige dunkle Löcher für die Augen und ebenso eine schwarze Kluft für die Mundspalte durchbrechen die Form des Ganzen, und diese Dunkelheiten werden noch eigens durch eine Helligkeit umrahmt und herausgehoben, durch das kräftige Weiß rings um die Pupillen und die besonders hellen Strähnen des Bartes auf der Oberlippe. Statt der weicheren vermittelnden Übergänge und des Verschmelzens der Formen auf dem vorigen Kopf herrschen hier die scharf umrissenen Kontraste.

Diese Gegensätzlichkeit der Auffassung ist begründet in der Anlage der ganzen Darstellung der

Erschaffung der Gestirne.

Auch hier in der Reihe der Gottvatervisionen offenbart sich Michelangelo als der große Dramatiker. Auf die große feierliche Stille des vorigen Bildes folgt das Brausen des Orkans. Gottvater, aus der Tiefe des Weltenraums hervorsausend wie ein Gewittersturm, schleudert seine gigantischen Schöpferarme in das Universum. Neue Welten, Sonne und Mond, entspringen dieser Gebärde. Die rasende Eile, mit der die Erscheinung an uns vorüberbraust, ein Schauspiel, das den modernen Betrachter an das Vorbeisausen eines Eisenbahnzuges erinnert, ist wohl der höchste Triumph der Illusionsmalerei aller Zeiten. Erstaunlicher noch als dieses Wunder selbst erscheint die Tatsache, daß diese Wirkung von einem Bildhauer ausgeht, von einem Künstler, der sich zeitlebens als Plastiker gefühlt und der vor Beginn der wider Willen übernommenen Arbeit an der Sixtinischen Decke kategorisch erklärt hatte: „Ich bin kein Maler." Daß hier derselbe Meister, der das Äußerste geleistet hat in der Darstellung der lastenden Wucht und Unbeweglichkeit der Materie, zugleich die kühnste Lösung des Flugproblems bietet, die die ganze Kunstgeschichte kennt, ist unter all den Rätseln, die uns sein Schaffen aufgibt, vielleicht das unbegreiflichste. —

Das Verhalten der luftigen Begleiter des Weltenschöpfers gibt uns bei diesem Bilde eine besonders günstige Gelegenheit, auf die prinzipielle Bedeutung dieser Nebenfiguren hier und auf den vori-

gen Darstellungen einzugehen. Sicherlich ist die Existenz dieser Genien nicht sowohl theologisch-symbolischen, als vielmehr rein künstlerischen Erwägungen entsprossen. Sie sollen in erster Linie zur Verstärkung des jeweiligen formalen Motivs der Hauptfigur Gottvaters und zur Versinnlichung der Richtungen dienen. Sie wiederholen im kleinen die verschiedenen Motive der großen Figur und deren seelische Stimmung, bereiten sie vor und lassen sie ausklingen, oder veranschaulichen die äußeren Reflexe der Handlung, wie in unserem Bilde die Wirkung des blendenden Glanzes der Sonne, die den einen Putto zwingt, die Augen mit dem erhobenen Arme zu beschatten. (So gleichen sie in ihrer künstlerischen Mission den sogenannten „Füllstimmen" einer musikalischen Komposition, d. h. den Stimmen, die keine selbständige Melodieführung haben, sondern nur nach Bedürfnis zur Verstärkung der Harmonie herangezogen werden und in ihrer ganzen Existenz von der führenden Melodie abhängig sind.) Ihren Verwandten werden wir bald bei den Putten der Propheten und Sibyllen begegnen.

Auch die zweite große Rückfigur auf unserem Doppelbilde verdankt ihre Entstehung und eigenartige Fassung vorwiegend einer rein künstlerischen, nicht der „poetischen" Intention. Sie soll dazu dienen, mit ihrer, der rechten Gestalt diametral entgegengesetzten Richtung die mächtige Bewegung der Hauptfigur noch zu steigern und die Tiefe des Raumes noch eindrücklicher zu machen. Ältere Erklärer sahen in ihr die vor dem lichtschaffenden Jehovah entweichende Finsternis, das Chaos. Das ist deswegen unmöglich, weil die bildliche Darstellung eines derartigen abstrakten Begriffes ganz außerhalb der Michelangeloschen Geistesrichtung liegt. Hier genügt schon die bloße Existenz der ganz unverkennbaren Farrenbüschel und der übrigen Vegetation in der linken Ecke unten, um zu beweisen, daß es sich um die Darstellung des dritten Tagewerkes der Schöpfung handelt, nach dem biblischen Text: „Und Gott sprach: es lasse die Erde aufgehen Gras und Kraut, das sich besame und fruchtbare Bäume, daß ein jegliches nach seiner Art Frucht trage. . ." Ferner ist der Gestus der rechten Hand unverkennbar der des Sämanns, der aus seiner Hand den Samen auf die Erde niederfallen läßt. Die ganze Figur aber mit ihrer für unser Empfinden in diesem Zusammenhang fast abstoßenden allzu starken Verdeutlichung der Körperpartien, die wir nicht gerade als sonderlich ehrfurchterweckend betrachten, ist wiederum nur zu verstehen aus italienischem Empfinden heraus, das noch von der Antike her sich die Gesundheit und

wahrhaft göttliche Naivität in dem Verhältnis des Menschen zu seinem eigenen Körper bewahrt hat, auf die wir mit unserer seit Jahrhunderten künstlich gezüchteten Prüderie nur mit stillem Neid herüberblicken sollten. Der Italiener der Renaissance stand einem solchen Anblick absolut ruhig und unverwirrt gegenüber. Trotzdem brauchen wir nicht zu leugnen, daß diese Figur am wenigsten von dem hohen Flug der dichterischen Phantasie zeugt, der die anderen Darstellungen beseelt. Sie ist aus dem rein künstlerischen, sagen wir hier „artistischen", Schwelgen in der Bewältigung eines kühnen Verkürzungsproblems hervorgegangen und trägt somit die deutlichen Spuren ihrer Entstehung in den allerletzten Stadien der Arbeit an den Schöpfungsbildern.

Das Chaos.

Das eben Gesagte muß man sich gegenwärtig halten auch bei der Betrachtung des letzten der Mittelbilder, desjenigen, mit dem die älteren Beschreibungen der Decke zu beginnen pflegten, zugleich dem Bilde, das unserem Verständnis die größten Schwierigkeiten entgegensetzt. Wir sind an den äußersten Grenzen der Michelangeloschen Kunst, ja aller Kunst überhaupt, angelangt.

Das Thema war: das erste Tagewerk Gottvaters. Die Trennung von Licht und Finsternis, den ersten großen Moment der Schöpfung, den Anfang alles Seins galt es darzustellen, und gegenüber dieser nur einem Gotte selbst lösbaren Aufgabe mußte jede, auch die höchste, künstlerische Kraft versagen. Was wir erblicken, ist eine von unten in verwegenster Verkürzung gesehene menschliche Figur, die sich mit weit ausgebreiteten Armen um sich selbst dreht und ihren Körper zwischen einer helleren und einer dunkleren Wolkenschicht umherwälzt.

Um bei diesem Thema den Ansprüchen einigermaßen gerecht zu werden, die die Phantasie bei der bloßen Lektüre des Schöpfungsberichtes, jenes grandiosen „Es werde Licht! — und es ward Licht" an eine künstlerische Verkörperung des Vorgangs stellt, dazu hätte es der vereinigten Kraft eines Michelangelo und eines Rembrandt bedurft. Auf eine solche Vereinigung aber hat die Weltgeschichte bis jetzt noch warten lassen. Und wenn ein solches Phänomen je erschiene — es bliebe dann immer noch zu bezweifeln, ob dieses höchste Wunder der bildenden Kunst der Zukunft nicht doch weit hinter dem zurückbleiben würde, was die Phantasie des inneren Auges sich schon heute ausmalen kann, wenn es sich in die ungeheuren Vorstellungen versenkt, die die Naturwissenschaft unserer Tage von jenen urwelt-

lichen Vorgängen bei den Geburtswehen des Universums entwirft. — Ja, es bedarf nicht einmal dieses äußersten Aufwandes an nachschaffender Phantasie, um zu erkennen, daß das Unendliche überhaupt außerhalb der Grenzen der bildenden Kunst liegt. Ein nüchternes Rechenexempel, wie das, daß der Lichtfunke zwischen zwei Pulsschlägen des menschlichen Herzens dreimal die Erde umkreist und daß dennoch, oder richtiger gesagt, folglich einhundert Jahre dazu gehören, bis das Licht vom Sternbild des großen Bären in unser Auge fällt — das bloße Nachdenken über ein solches mathematisches Faktum spannt die Phantasie in Weiten, wo auch die größte bildnerische Kraft flügellahm werden muß. Auch die Architektur muß da versagen. Hier beginnt, innerhalb der irdischen Grenzen, das Reich der freieren, nicht an die Materie gebundenen Künste, der Dichtung und der Musik, die diesen unfaßbaren, grenzen- und gestaltlosen Dingen wenigstens andeutungsweise, durch Stimmungssuggestion, erheblich näher rücken können als die bildende Kunst. (Wir erinnern uns etwa an die Schilderung, die Goethe im zweiten Teil des Faust von dem Reich der „Mütter" entwirft oder an die höchsten Offenbarungen des Bachschen Genius, über dessen Musik wir, abermals aus Goethes Munde, das tiefsinnige Wort besitzen: „Es ist, als ob die ewige Urharmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben"; an Zelter, 21. Juni 1827).

So darf denn gesagt werden: Der künstlerische Höhepunkt der Sixtinischen Deckenmalerei liegt nicht hier am Ende, sondern in der Mitte: da, wo mit dem höchsten Aufschwung der künstlerischen Phantasie innerhalb der Grenzen bildnerischen Schaffens ein überirdischer Vorgang in ein rein-menschliches Gewand gekleidet worden ist, wie in der Erschaffung des Adam. Und von hier führt der Weg hinüber zu jenem zweiten Gipfel, zu der Reihe der Propheten und Sibyllen, in denen gleichfalls die göttliche Schönheit der Menschengestalt als Trägerin höchster geistiger und formbildender Gedanken erscheint.

Die Propheten und Sibyllen.

An der Eingangswand der Kapelle, im Osten, eröffnet der

Zacharias

die Reihe der Sehergestalten. In der behaglichen Art eines völlig mit sich einigen alten Gelehrten durchblättert er mit gelassener kritischer Würde seinen Text, hier und da bei einer Stelle verweilend,

Abb. 8. Prophet Joel.

auf die gerade sein Auge fällt. Innerhalb des prophetischen Zusammenhanges wäre das Motiv etwa als ein Nachlesen im eigenen Werk zu deuten, um für irgendeinen wiederauftauchenden Gedanken die literarische Bestätigung zu finden. Die relative Ruhe im Gegensatz zur Ekstase der übrigen Propheten stimmt überein mit dem hohen Greisenalter, das Michelangelo seinem Zacharias gibt — der biblischen Tradition nach ist er der jüngste unter allen Propheten. Gewisse Trivialitäten, wie die Glatze und die Fettpolster des Halses verstärken noch den Eindruck des über alle Affekte erhabenen Weisen, der mit der Welt abgeschlossen hat.

Das Körpermotiv wäre zu erklären aus einem lässigen Sichhinsetzen, nur zu dem Zweck, um etwas „nachzuschlagen". Der Mantel ist dabei an dem linken Pfosten hängen geblieben, der nun den äußeren Halt für das prachtvolle Motiv der großen Horizontalfalte des schleppenden Gewandsaumes bietet. Dieser Mantel mit seinen mächtigen Licht- und Schattenkontrasten, dem reichen Wechsel zwischen hohen Gewandbäuschen und tiefen Faltentälern, ist ein Hauptrepräsentant des malerisch-großzügigen Gewandstiles, den Michelangelo im Verlauf der Deckenmalerei immer gewaltiger steigert (vgl. den „Jeremias").

In den beiden Knaben hinter dem Rücken des Propheten klingt, wie bei den Gottvaterbildern, das große Motiv der Hauptfigur noch einmal nach. Beide Figürchen sind in Stimmung und Haltung der getreue Reflex des Alten, sogar das Gewandmotiv mit der Diagonalfalte in der Körpermitte und dem großen Rückensaum findet hier im kleinen sein Echo. Der vordere der Knaben repräsentiert die

äußere Ruhe in der Haltung des Propheten, der andere wirkt als ein sinnbildlicher Exponent des neugierig interessierten Nachschauens und Blätterns.

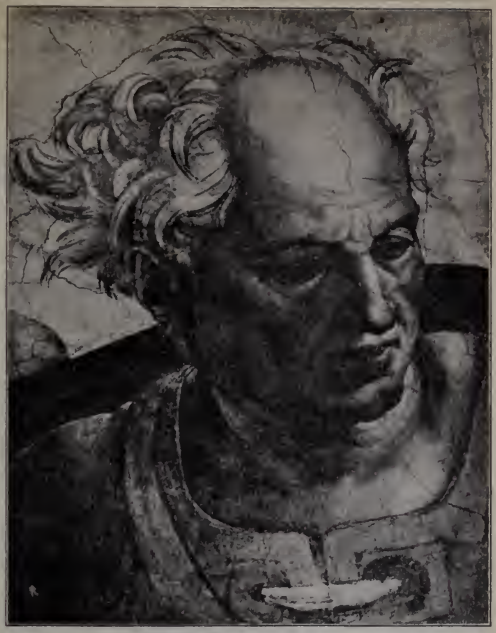

Abb. 9. Kopf des Joel.

Der nächste Genosse des Zacharias, die erste Gestalt an der nördlichen Langseite der Decke, der Prophet

Joel,

ist in allem der Antipode seines Vorgängers: in seiner reinen Frontansicht gegenüber dem reinen Profil beim Zacharias, in dem scharfkantigen Stil der vielfach gebrochenen Gewandfalten, vor allem in der geistigen Auffassung (Abb. 8). Anstatt des lässigen Durchblätterns des Buches beim vorigen erblicken wir das Entfalten einer Schriftrolle, deren Inhalt mit der äußersten Spannung und Konzentration aller Geisteskräfte aufgenommen wird; anstatt des phlegmatischen, wenn auch ehrwürdigen Greisenkopfes dort: ein mächtiges Haupt, in dessen eherne Züge die Jahre die Spuren ungeheurer geistiger Energie und weltbewegender Gedanken eingegraben haben. Jeder Muskel erscheint wie aus Bronze geprägt. Die Stirn von einer jupiterhaften Kraft und Hoheit, von fliegenden Locken gleich einem Kranz züngelnder Flammen umrahmt. Das Ganze eine Verkörperung des Genies auf seinen höchsten Höhen, in die Ferne weisend und mahnend an die Erscheinung des Schöpfers des zweiten Teiles Faust (Abb. 9).

Die Putten sind abermals die getreuen Spiegelbilder der Hauptfigur: der Kopf des linken reflektiert das gespannte Hinschauen in das Buch; der rechte mit dem leicht aufgereckten Kopf erscheint als Repräsentant des sanguinischen Temperaments seines Gebieters, das diesen von dem Zacharias unterscheidet. Das wagerecht ausge-

streckte Ärmchen desselben Knaben wirkt wie ein letzter nach oben ausklingender Reiser der großen Horizontale des Spruchbandes und der Querfalten über dem Schoß des Propheten.

Dem Joel gegenüber als erste der Sibyllen erscheint die

Delphica,

von jeher die gefeiertste unter ihren Genossinnen. Das Motiv ist einfach und klar in der Wirkung, trotz der Kompliziertheit der Mittel. Der begleitende Knabe links gibt Aufschluß darüber, wie wir sie uns vor diesem Moment vorzustellen haben. Sie saß nach links gewendet, in ihre Lektüre vertieft, als plötzlich der Ruf des Geistes zu ihr herüberdringt aus der Ferne. Dem Eindruck der ungeheuren Vision folgt willenlos der Körper. Derselbe Impuls, der den Kopf in die Richtung wirft, wo sie das Gesicht erschaut, hebt den linken Arm empor, eine Bewegung, wie sie der von einer plötzlichen Erscheinung überraschte unwillkürlich vollführt. Die andere Hand läßt willenlos das Ende des Schriftbandes fallen, das auf das Knie aufstößt. Ganz im Bann der inneren Ekstase fühlt sie nicht, wie ein Windstoß von der anderen Seite her ihren Mantel bläht und die prachtvoll modellierten Arme (die schönsten, die Michelangelo je gezeichnet hat) sichtbar werden läßt.

Die Delphica als die griechische unter den Sibyllen hebt sich auch in der Gewandung, die besonders einfach und großzügig gebildet worden ist, von ihren gleichaltrigen Genossinnen ab: einem schlichten grünen Chiton mit großem wallenden Mantel darüber, der zugleich das Haupt bedeckt. Die ganze Wirkung dieser oberen Partie ist auf die elementaren Gegensätze des Horizontalen und des Vertikalen aufgebaut. Die Wagerechte des Armes wird von der diametralen Gegenrichtung des Kopfes übertönt und gedämpft, zugleich aber verstärkt dieser Arm seinerseits den Impetus der Kopfwendung. Der Zipfel des Kopftuches wird ausdrücklich in die Höhe gezogen, um die Vertikaltendenz des Kopfes noch einmal nach oben hin zu betonen. Der Gesamtumriß der Figur ist, wie oft bei Michelangelo, auf den Gegensatz zwischen der geschlossenen rechten und der gelockerten linken Seite aufgebaut, ein Prinzip, dem wir in dem Jugendwerk der Pietà zuerst begegnen.

Ihren Weltruhm jedoch verdankt die Delphica in erster Linie nicht diesen formalen Schönheiten, sondern der wahrhaft überwältigen-

den Kraft ihrer geistigen Erscheinung. Nie wieder ist visionäres Schauen, der Abglanz göttlicher Inspiration auf einem menschlichen Antlitz mit dieser hinreißenden Gewalt geschildert worden. Wie Carl Justi es sehr schön ausgedrückt hat: „Die delphische Sibylle spielt keine Rolle (wie die „Poesie" des Raffael), sie *erlebt* etwas und ihr ist es sehr ernst damit. Durchbebt von dem vernommenen Rufe, mit Leib und Seele hinaufgerissen in die Schauung, ist ihre ganze Gestalt eigentlich nur diese geistige Energie."

Neben der Delphica, doch mit abgewandtem Gesicht, thront der Prophet

Jesaias,

der männliche Geistesverwandte dieser Sibylle. Auch hier ist ein typischer Vorgang im Leben des Genies dargestellt: das leise Aufdämmern eines Gedankens, gegen den der Geist sich selbst noch wehrt, dem er angespannt mit innerster Erregung nachhängt, bis ihm die Gewißheit wird, daß er die Wahrheit gefunden. Solche Momente sind meist die Endstationen eines langen Stadiums resultatlosen Brütens. Die Haltung, die der Prophet einnimmt, die übergeschlagenen Beine, der auf das Buch aufgestützte Arm, auf dessen erhobener Hand die Wange geruht hat, sind die deutlichen Anzeichen dieser voraufgegangenen geistigen Apathie.

Die Züge selbst zeigen den Übergang aus dem Dämmerzustand eines langen fruchtlosen Grübelns zu dem plötzlichen inneren Aufleuchten der Idee. Das scheinbar Schlafbefangene dieses visionären Zustandes, der Ausdruck des halbwachen und doch so zielsicheren geistigen Nachtwandelns ist mit einer physiognomischen Meisterschaft ohnegleichen dargestellt. Es ist bekannt, daß gerade Genies von ausgeprägt visionärem Charakter unter Dichtern und Künstlern oft diesen halbmüden Ausdruck zeigen; die Fülle der inneren Gesichte ist so überwältigend, daß für die Außenwelt kaum ein müder Seitenblick übrig bleibt. Und wenn wir für die geistige Aktion dieses genialen Träumers nach einem kennzeichnenden Schlagwort aus der modernen Kulturwelt suchen, so bietet sich kaum ein passenderer Vergleich, als das schöne, von Bernhard Suphan einst auf Herder geprägte Wort: „Er horcht in die Welt" (eine Paraphrase des eigenen Ausspruchs Herders: „Goethe schaut in die Welt").

So hat auch dieser Jesaiaskopf seine ganz fest formulierte physiognomische Stellung innerhalb des großen Reigens der Geistes-

helden an der Sixtinischen Decke und eine weit über die theologische des alttestamentarischen Propheten hinausragende Bedeutung für die Psychologie des Genies aller Zeiten und Völker.

Die Erythräa

bedeutet einen ähnlichen Gegensatz zu der Delphica, wie der Joel zum Zacharias. Die delphische Sibylle wirkt, rein formal betrachtet, durch die Entfaltung der vollen Breitansicht mit ihren Überschneidungen und dem daraus resultierenden dramatischen Pathos: die erythräische dagegen durch die Einfachheit der fast reinen Profilansicht und die klassische Ruhe des Gesamtmotivs. Sie bietet wohl die schönste Reliefansicht, die Michelangelo überhaupt geschaffen hat, von unendlicher Stille und harmonischem Wohllaut im Motiv sowohl wie im Umriß und der Innenzeichnung.

Die Aktion ist so schlicht wie möglich: die Vorbereitungen zum nächtlichen Studium. Während der eine der beiden Knaben im tiefen Schatten sich schlaftrunken über das Buch lehnt und sich die Augen reibt, entzündet sein Gefährte diensteifrig die Ampel mit einer kleinen Fackel, deren Flammen er mit vollen Backen anbläst. So reflektieren auch diese beiden Kinder die Stimmung der Hauptfigur: die Müdigkeit des Körpers, die in dem schlaff herabfallenden Arm sich ausdrückt, und die Regsamkeit des Geistes, der noch unbefriedigt von seinem Tagewerk die anbrechende Nacht zu Hilfe nimmt, um sich zu ersättigen. Wundervoll beobachtet ist dieser Moment der Vorbereitung zum nächtlichen Studium: dieses Spiel der Finger, die „wie präludierend in die Blätter greifen"; dazu die halbmüde Kopfneigung, der träumerisch sinnende Ausdruck der Züge, der verrät, wie die Gedanken noch bei anderen geistigen Erlebnissen des Tages weilen, während die Augen nur mechanisch auf die Seiten sehen. Diese Kopfneigung ist es vor allem, die der Figur den seelischen Inhalt gibt, von unendlicher Milde und in ihrer reinen Affektlosigkeit an die hohe Antike gemahnend (Orpheus- und Grabreliefs).

Die ganze Figur spielt ihrem Körperbau nach, in der Gestaltung der Brustpartie, der Füße, der Arme, namentlich der mehr kräftigen als schönen Unterarme, leicht ins Männliche hinüber. Justis Bemerkung, die weißarmige Göttin des Homer würde sich dieser Arme nicht zu schämen brauchen, ist hier kaum am Platze. Diese Arme sind gewiß nicht weiß und gehören weniger zu einer Hera oder Aphrodite, als zu einer „virago", einer Pallas Athene, zu-

gleich der einzigen unter den Olympierinnen, auf die sich das Motiv des „Studierens" reimen würde.

Zwischen der jungen Erythräa und der nicht minder ruhigen alten Persica thront der wilde

Ezechiel,

der leidenschaftlichste unter den älteren Propheten. So einfach und leicht die Deutung jener benachbarten Gestalten ist, so schwierig ist diese hier durch die Kompliziertheit des Motivs, das einem immer wieder entgleitet, wenn man es gefaßt zu haben glaubt. Der berühmte Anatom Henke, dem wir außerordentlich wichtige Aufschlüsse namentlich über den Bildhauer Michelangelo verdanken, meint: „Der Ezechiel ist im lebhaftesten Sprechen begriffen, aber wie einer, der laut allein spricht, dabei aber einen anderen in Gedanken hat." Auch diese, relativ beste Erklärung, scheitert leider, wie alle anderen, an der Tatsache, daß der Prophet den Mund völlig geschlossen hält. Auch ist der Gestus der Hand nicht lebhaft genug, die Finger namentlich zu ruhig für einen, der etwas demonstrieren will.

Hier, in diesem einen Falle, kommen wir nun tatsächlich nicht aus, ohne einen Blick ins Alte Testament und in den Text des Propheten selbst zu tun. Carl Justi ist der erste gewesen, der durch seine intime Bibelkenntnis die richtige Deutung gefunden hat. Der Prophet Ezechiel ist derjenige, der die ungeheuere Vision der Erscheinung Gottvaters selbst erlebt (derselbe, auf den die bekannte andere Vision der vier Evangelisten-Symbole: Löwe, Stier, Adler und Mensch, zurückgeht). Er tritt in dem ganzen Buche nicht selbst als Redner auf, wie die übrigen Propheten, sondern er empfängt nur von Gottvater selbst die Mission, seinem Volke ins Gewissen zu reden. „Richte Dein Angesicht wider sie und weissage wider sie", das ist der fortwährend wiederkehrende Refrain in dem alten Text. „Nicht er spricht, sondern Gott spricht, nicht seine Stimme, sondern die Gottes wird vernommen." Damit erklärt sich nun der geschlossene Mund und der Gestus der Hand, und zwar drückt dieser letztere nach der italienischen Gebärdensprache die Bereitschaft zu hören aus (wie es ein anderer Prophet in ähnlicher Situation ausdrückt: „Hier bin ich, Herr, sende mich!").

Auch die Engel fügen sich mühelos in diesen Gedanken- und Darstellungskreis ein. Der nach oben weisende versinnbildlicht die

Richtung, von der die Vision kommt, von oben, von Gott selbst, zugleich begleitet und verstärkt er die dominierende Körperbewegung des Propheten nach links. Der Knabenkopf, der im Schatten hinter der Schulter des Propheten auftaucht, gleich ihm, mit weit aufgerissenen Augen in die Ferne horchend, weist auf das ungeheure Getöse eines Erdbebens und der Himmelserscheinungen hin, die die Vision des Propheten begleiten.

Der Kopftypus zeigt ausgeprägt orientalischen, ja semitischen Charakter; er erinnert mit seinem Profil an manche Lionardoköpfe, wie den Judas des Abendmahls und die Karikaturen. Ein großer, orangeroter Mantel und ein blaues Barett auf dem Kopf, verstärken noch diese orientalische Note.

Im großen und ganzen darf wohl gesagt werden, daß dieser Prophet eben wegen seiner Abhängigkeit vom Bibeltext und der daraus entspringenden Unklarheit des Motivs an künstlerischem Wert hinter den übrigen Propheten zurücksteht. Eben weil man genötigt ist, hier die literarische Quelle zu befragen, um ihn zu verstehen, büßt er an Allgemeingültigkeit und Ewigkeitswert ein. Er ist trotz des kolossalen Pathos, das namentlich in dem Kopf steckt, der am wenigsten monumentale Repräsentant seines Berufs. Dennoch: ein Vergleich mit Raffaels berühmter Darstellung der Vision des Ezechiel (Abb. 10) zeigt, wie Michelangelo selbst da, wo er hinter seinen höchsten Leistungen zurückbleibt, immer noch um Haupteslänge seinen großen Rivalen schlägt, sobald es sich um die Verkörperung des wahrhaft Dämonischen handelt. Abermals haben wir Gelegenheit, den wundervollen harmonischen Linienfluß und Gruppenbau, den die Kompositionskunst des dekorativen Genies bietet, gegen die ungefüge, aber aus weit tieferen Quellen schöpfende Kraft der Michelangeloschen Phantasie abzuwägen. Schließlich ist doch der dominierende Kopf der Raffaelischen Komposition nicht viel mehr als eine etwas elegant geratene Variante des Gottvaterkopfes aus Michelangelos Erschaffung des Adam.

Ganz wieder auf sich selbst gestellt, ganz ohne Kommentar verständlich und daher wieder auf der vollen Höhe der Monumentalität, erscheint die

Cumäa.

Nicht nur unabhängig, sondern im vollen Gegensatz zur Tradition gestaltet Michelangelo die ihm aus der römischen Sage und aus Virgil vertraute Prophetin als alte Frau, während alle seine Vorgänger sie als junges Weib gebildet haben. Die Anregung dazu

wird ihm kaum von außen gekommen sein, aus der alten Sage, daß Apollo dieser Sibylle zur Strafe dafür, daß sie seinen Werbungen widerstand, ein tausendjähriges Leben verliehen hatte — eher wird das rein künstlerische Verlangen ihn bestimmt haben, neben die drei jungen Sibyllen auch ein paar alte Kontrastfiguren zu stellen und damit denselben Wechsel wie bei den Propheten zu gewinnen.

Abb. 10. Vision des Ezechiel (Raffael).

Die Cumäa ist das riesigste Weib, das die Malerei gebildet hat, von wahrhaft herkulischem Körperbau, dem man es zutraut, daß er den Stürmen einer tausendjährigen Existenz ohne Schaden trotzen könnte. Ihre Arme, „die sich wohl mit denen des Moses messen können" (Justi), halten die riesigen Folianten, aus denen sie ihre Sprüche abliest und wie eine alte Zauberin halblaut vor sich hin murmelt. Die beiden begleitenden Knaben von entsprechend gigantischem Wuchs halten neue Vorräte bereit.

Ihre Genossin, die wir hier gleich außerhalb der Reihe anschließen wollen, die

Persica,

zeigt wieder in allem das Gegenspiel. Wohl noch ein paar tausend Jahre älter als die Cumäa, hat sie ihren dürren, vertrockneten Körper fröstelnd in enge Gewänder gehüllt. Der weitsichtigen Genossin gegenüber, die ihren Folianten nur in weitem Abstand lesen konnte, ist sie die kurzsichtige, die das kleine Büchlein, das ihre Arme bewäl-

tigen können, dicht vors Auge bringen muß. Neben der noch in voller Lebenskraft blühenden Cumäa wirkt sie wie ein körperloser Schemen. Ihre künstlerische Wirkung ist ganz auf den Umriß gestellt, wie der Schatten eines Bergkegels sich nach Sonnenuntergang auf der Erde abzeichnet. Dieser Stimmung entsprechend sind auch die beiden begleitenden Knaben kaum erkennbar in Dunkel gehüllt. Der einzig sichtbare vordere legt die Hände an die Wange und starrt mit weit geöffneten Augen wie ein Nachtgeist in die Finsternis.

Ihr gegenüber, neben der Cumäa, sitzt der junge

Daniel,

der einzige in der Reihe der Sibyllen und Propheten, der etwas von dem Ruin der Mittelbilder in Mitleidenschaft gezogen worden ist und dadurch sehr an Wirkung eingebüßt hat: der Kopf hat stark durch Feuchtigkeit gelitten, und der Putto rechts, der sich in dem dunkeln Gewandzipfel über der Schulter des Propheten verbirgt, ist völlig zerstört worden. Das Motiv ist wieder ein ganz neues und nicht ohne weiteres verständlich. Daniel ist damit beschäftigt, aus dem großen Buch, das ihm der Putto mit seinen Schultern stützt, auf eine bereitgestellte Tafel etwas zu übertragen. Die Tafel selbst ruht auf einem Pult, aus dessen Schubfach eine Rolle hervorsieht, und von der ein Tintenfaß (in der damals üblichen Form) herabhängt. Die Finger, die auf dem Pult ruhen, werden in der typischen Art gehalten, wie man einen kleinen Gegenstand, etwa ein Stückchen Kreide, faßt, mit dem schnell eine Notiz gemacht werden soll. Wir haben, wenn wir den Vorgang ins „Moderne" übersetzen wollen, den aktiven Gelehrten vor uns, sozusagen im Milieu seiner Studierstube, den fleißigen, vielwissenden, arbeitsfreudigen jungen Philosophen oder Mathematiker, der im Feuereifer seiner Tätigkeit davon überzeugt ist, daß er auf dem richtigen Wege zur Erkenntnis sich befindet und daß er durch sein neues Buch die Menschheit um einen tüchtigen Schritt vorwärts bringen wird.

Der Lebendigkeit seiner Aktion entsprechend ist sein Kostüm mit einem Reichtum an Kolorit ausgestattet, bei dessen Anblick ein farbenempfindliches Auge einen geheimen Schrecken kaum wird unterdrücken können. „Sein großer Prophetenmantel, der in den wechselnden Farben eines Chamäleons schillert, ist in den seltsamsten Farben und Verschlingungen um den sitzenden Heros drapiert. Über

dem sein gefalteten Unterkleid trägt er ein eigentümlich zugeschnittenes hellblaues Gewand, das den Hals und den größten Teil der Arme frei läßt. Der grüngefütterte violette Mantel mit Fransen an den Enden ist über die beiden Knie gebreitet, dann um seine rechte Schulter gelegt und um den Kopf des Engels geschlagen. Endlich kommt dieses vielverschlungene Gewebe, das wunderbarerweise über dem rechten Knie seines Trägers eine gelbe Schattierung angenommen hat, unter dem großen Buch des Propheten noch einmal wieder zum Vorschein und fällt hier umgewendet als grüner Zipfel über seinen Schoß auf die Erde herab."[1])

Man muß sich diesen Anblick lebendig vorstellen, um den ganzen Kontrast zu fühlen, den die benachbarte Gestalt des

Jeremias

bringt. Soviel dort schon zur äußeren Erklärung nötig war, so wenig scheint diese Figur des berühmtesten aller Propheten irgendeines Kommentars zu bedürfen. In ihrer grandiosen Wucht und Einfachheit spricht sie zu einem jeden, der Augen und Gefühl für solche Eindrücke hat (Abb. 11).

Sicherlich hat Michelangelo zunächst nur die Gestalt des alttestamentarischen Propheten verkörpern wollen. Deutlich genug gibt die trauernde weibliche Gestalt zur Linken die biblische Grundnote an. Es ist derselbe Ton, der uns gleich aus dem ersten Vers der Klagelieder des Jeremias entgegenklingt: „Wie liegt die Stadt so wüste, die voll Volks war. Sie ist wie eine Witwe! Die eine Fürstin unter den Heiden und eine Königin unter den Ländern war, muß nun dienen. Sie weinet des Nachts, daß ihr die Tränen über die Backen laufen; es ist niemand unter allen ihren Freunden, der sie tröste." Wie gesagt: es ist derselbe Ton, der uns aus dieser Figur wie aus diesen Versen entgegenklingt, nicht aber sind wir deshalb berechtigt, wie sämtliche Erklärer es tun, nun in dieser Gestalt wirklich das trauernde Jerusalem und in der anderen die Rahel zu sehen, die um ihre Kinder klagt, oder wie andere Interpreten es wollen, die beiden untergegangenen Königreiche Juda und Israel hier zu erblicken. Auch von diesen beiden Begleitfiguren gilt dasselbe wie von allen früheren: sie sind nichts als namen- und (sach-

1) Steinmann: Die Sixtinische Kapelle, II.

Abb. 11. Prophet Jeremias.

lich) bedeutungslose künstlerische Folien, die das Motiv und die Stimmung der Hauptfigur reflektieren. Sie erscheinen hier in Mäntel gehüllt, weil durch diese Beschränkung ihrer Bewegungsfreiheit die gedämpfte Stimmung des Ganzen noch eindrücklicher wird.

Wir haben in den Gestalten der Seher und Seherinnen des Michelangelo die Repräsentanten der höchsten geistigen Tätigkeit

in ihren verschiedensten Variationen erkannt. Auch dem Jeremias ist in diesem Zusammenhang seine ganz bestimmte Rolle zuerteilt. Er verkörpert den äußersten Gegensatz zu dem eben besprochenen Daniel. Wenn wir in diesem letzteren den Vertreter des aktiven geistigen Strebens, der selbstsicheren Tätigkeit eines jungen Gelehrten erblicken, der sich noch in dem glücklichen Stadium befindet, wo diese Art von Arbeit den Lebensinhalt bildet und auch volle Befriedigung gewährt, so ist der Jeremias der Vertreter jener reiferen Erkenntnis, die nur den Geistern höherer Art sich erschließt, jenes faustischen Skeptizismus, der eine ganze Welt von Weisheit in sich aufgenommen hat und am Ende seiner Laufbahn Bücher und Schriftwerke beiseite wirft, da sie ihn nichts lehren können. Es ist jener Zustand tiefster geistiger Melancholie geschildert, wo sich als Resultat endlos qualvoller Gedankenarbeit die furchtbare Erkenntnis offenbart, „daß wir nichts wissen können". Gerade der stärkste unter all den Geistesriesen der Sixtina ist äußerlich der tatenloseste. Das Ende aller Weisheit ist der Zweifel, die Resignation.

Auch uns Kindern des jüngsten Tages hat der Jeremias des Michelangelo dank der in alle Ewigkeit ragenden Monumentalität seiner Erscheinung eine Wahrheit zu predigen, die der Gedankenwelt des Alten Testaments sowohl wie der unseres Künstlers schon vertraut war, wenn sich auch in jenen Zeiten solche faustischen Anwandlungen nicht sowohl auf die Wertlosigkeit der geistigen Arbeit im besonderen, als auf die Nichtigkeit alles menschlichen Tuns und Treibens überhaupt bezogen: das Alte Testament besitzt in der Predigt Salomonis *seine* Faustdichtung, und die berühmtesten Verse daraus, die hier in einer jüngeren Übersetzung zitiert werden mögen, klingen mit ihren ehernen Rhythmen geradezu wie eine Paraphrase unseres Jeremiasbildes:

O, Eitelkeit des Eitlen!
Spricht der Prediger,
O, Eitelkeit des Eitlen!
Alles ist eitel.
Was gewinnt der Mensch
Für all' seine Mühe,
Womit er sich abmüht
Unter der Sonne?
Alle seine Tage
Sind ja voll Schmerzen
Und Verdruß ist sein Teil.
Sogar in der Nacht
Ruhet sein Herz nicht.

Das Aug' wird nicht satt
Es anzusehen,
Das Ohr, das kann
Nicht genug es hören:
Was da gewesen,
Ist das, was sein wird,
Und was geschehn ist,
Ist das, was geschehen wird:
Was Neues gibt es gar nicht
Unter der Sonne.
Gibt es etwas,
Davon man sagt:
Sieh' das ist neu!?

Siehe da!
Ich habe erworben
Und aufgehäufet
Mehr Weisheit
Als irgendeiner,
Der vor mir gewesen
In Jerusalem;
Und mein Herz
Das hat geseh'n
In Fülle:
Weisheit
Und Erkenntnis.

Doch als ich lenkte mein Herz,
Um Weisheit zu erkennen,
Und zu erkennen
Den Unsinn,
Und die Torheit:
Da erkannte ich,
Daß auch dieses sei
Ein törichtes Trachten: —
Denn mehrt sich die Weisheit,
So mehrt sich der Unmut,
Und wer Wissen häuft,
Der häufet Schmerz.

Man hat den Jeremias ein Selbstbekenntnis Michelangelos genannt, und sind die Tage auch noch fern, wo er am Ende seines langen Lebens all die Herrlichkeiten, die er mit Pinsel und Meißel geschaffen, für eitlen Tand erklärte: die Grundstimmung der biblischen Verse, die wir eben gehört, war ihm schon damals, als er an der Sixtinischen Decke schuf, eine längst vertraute. Nicht zufällig mahnt die Tracht des Jeremias, der grobe Kittel und die Stiefel, die mächtigen Hände, die von körperlicher Arbeit zeugen, an die Erscheinung des schaffenden Künstlers. In diesem gewaltigen Körper, der jene Riesengestalten an die Decke warf, wohnte ein Geist, der in die tiefsten Tiefen menschlichen Leides geschaut, der inmitten all seines Ruhmes und Reichtums in selbstgewählter Einsamkeit der Nichtigkeit alles Irdischen nachsann, wie er es selbst später in einem berühmten Sonett[1]) geschildert hat:

Hier am äußersten Rande des Lebensmeeres
Lern' ich zu spät erkennen, o Welt, den Inhalt
Deiner Freuden! Wie du den Frieden, den du
Nicht zu gewähren vermagst, versprichst und jene
Ruhe des Daseins, die schon vor der Geburt stirbt.
Angstvoll blick' ich zurück, nun, da der Himmel
Meinen Tagen ein Ziel setzt. Unaufhörlich
Hab' ich vor Augen den alten süßen Irrtum,
Der dem, den er erfaßt, die Seele vernichtet.
Nun beweis' ich es selber: Den erwartet
Droben das glücklichste Los, der von der Geburt ab
Sich auf dem kürzesten Pfad zum Tode wandte.

Es ist kein Träumer, kein weltfremder Asket, kein Schwächling gewesen, der diese Worte niederschrieb, sondern ein Mensch im höchsten und weitesten Sinne, ein Mensch, der mit all seinen Organen in dem

1) Übersetzt von H. Grimm.

Boden der lebenskräftigen, sinnenfreudigen Renaissance wurzelte. Ein Blick auf die letzte der Sibyllen, die

Libyca,

genügt, um zu beweisen, wie auch er, der fälschlich als misogyn Verklagte, der Schönheit des Weibes seine Huldigung darzubringen wußte. Er hat das auch in Versen getan, einem Sonett, das hier gleich unmittelbar folgen mag, wo uns die Jeremiasgedichte noch in den Ohren klingen.[1])

Der goldne Kranz, sieh, wie er voll Entzücken
Das blonde Haar mit Blüten rings umfängt;
Es darf die Blume, die am tiefsten hängt,
Den ersten Kuß auf deine Stirne drücken.

Wie freudig das Gewand den langen Tag
Sich um die Schultern schließt und wieder weitet
Am Hals, zu dem das Haar herniedergleitet,
Das dir die Wangen gern berühren mag.

Sieh aber hier, wie mit verschränkten Schnüren
Nachgiebig und doch eng das seidne Band
Beglückt ist, deinen Busen zu berühren.

Der Gürtel spricht: Laß mich die Lust genießen,
Daß ewig meine Haft dich so umspannt —
Wie würden da erst Arme dich umschließen.

Wir dürfen wohl sagen: Wer diese Verse geschrieben, und wer unmittelbar neben der erschütternden Gestalt des Jeremias und ihres abgrundtiefen Weltschmerzes den Nacken dieses blühenden Weibes schaffen konnte — das war ein Mensch, der wirklich alle Höhen und Tiefen irdischer Existenz durchmessen hatte, ein Künstler, in dessen Reich es keine Grenzen gab.

Dennoch: wenn wir uns jetzt fragen, welche unter all den Sibyllen ist die würdigste, ebenbürtige Genossin des Jeremias, so werden wir nicht der Libyca, sondern der Delphica den Preis zuerkennen. Nicht nur, weil sie geistig unvergleichlich höher organisiert ist, sondern auch weil wir bei der Libyca das allzu stark betonte artistische Element als störend empfinden. Statt jener ruhigen, feierlich-grandiosen Körperwendung der Delphica haben wir hier ein gekünsteltes, schwer zu erklärendes Motiv, das mit seiner Unruhe nicht in den feierlichen Reigen der übrigen Propheten und Sibyllen passen will. Es fehlt

1) Übersetzt von H. Grimm.

das große geistige Erlebnis, das selbst die weit heftigere Bewegung des Ezechiel innerlich motivierte und damit monumentalisierte. Hier haben wir nur das ganz äußerliche Motiv des Fortlegens des Folianten auf den Bücherbord, die Vorbereitung zur nächtlichen Ruhe, wie sie durch das schon halbgelöste Gewand angedeutet wird und durch den Knaben links, der seinen Gefährten darauf aufmerksam macht, daß die Gebieterin ihr Studium beendet und nun auch für sie der Moment des Rastens gekommen sei. So wundervoll der Rhythmus dieser Bewegung ist, die von demselben hinreißenden Schwung beseelt wird wie die verwandte Gestalt der Eva im Sündenfall, so herrlich im einzelnen Hals, Nacken und Arme gebildet worden sind: die Stellung der Füße, die etwas Tänzelndes bekommen haben, und das untergeschobene Fußbänkchen, das allzusehr an die Requisiten des Ateliers gemahnt, lassen uns doch ein Gefühl des Berechneten, Ausgeklügelten hier nicht ganz unterdrücken. Und die Erklärung dafür ist nicht weit zu suchen: wir stehen am Ende der Deckenmalerei.

Jonas.

Schon bei der Betrachtung der Schöpfungsgeschichten hatten wir bemerkt, wie in den letzten Stadien der Arbeit das Interesse an der Bewältigung der kühnsten Verkürzungsprobleme die geistige Bedeutung der Gestalten in den Hintergrund drängte. Bei den Propheten und Sibyllen läßt sich derselbe Prozeß verfolgen. Die Kunst des großen Könners siegt über die des Dichters und Sehers. Der Ewigkeitsgehalt weicht der Augenblickswirkung. Es gibt keinen schlagenderen Beweis dafür, wie wenig die Zeitgenossen Michelangelos, ja seine nächste Umgebung das wahre Wesen seiner Kunst zu erfassen imstande waren, als die Tatsache, daß gerade der letzte der Propheten, der Jonas, bei ihnen die höchsten Ausdrücke der Begeisterung auslöste. Dieser vom Walfisch ausgespiene Prophet, der in unerhört kühner Verkürzung über der Altarwand dem in die Kapelle Eintretenden wie aus der Kanone geschossen entgegenfliegt, ist denn auch, von Berninis David an bis zu den Schrauben- und Spiralmenschen der Rokokoplastik, der Urvater all der künstlerischen Saltimortali geworden, in denen Bildhauer und Maler der beiden folgenden Jahrhunderte sich gegenseitig zu überbieten nicht müde wurden. Der Jonas hat zahllose Epigonen gezüchtet, während Jeremias und Delphica einsam blieben.[1])

1) Die Errettung des Jonas aus dem Bauch des Walfisches gilt der katholischen Theologie als alttestamentarisches Symbol für die Auferstehung

Die dekorativen Gestalten.

In die schwindelnden Höhen der Gottvater- und Prophetenregionen hat nie wieder ein Sterblicher emporzudringen gewagt, ohne seine Verwegenheit mit dem offenen Geständnis seiner Ohnmacht zu büßen. Alles, was von den Loggien des Raffael an bis auf unsere Tage an Darstellungen dieser höchsten und erhabensten Vorgänge versucht worden ist, kann nur dazu dienen, immer wieder die Unerreichbarkeit und Einzigkeit der Sixtina-Schöpfungen darzulegen. Jedoch der grenzenlose Reichtum der gestaltenschaffenden Phantasie Michelangelos hatte dafür gesorgt, daß in diesem Makrokosmus der Deckenmalereien neben jenen Götterbildern auch niedere Wesen ihren Platz fanden: die Welt der dekorativen Figuren, wie sie die „Sklaven", die Lunetten- und Stichkappenbilder, sowie die zahllosen Putten und anderen ornamentalen Gestalten repräsentieren, und die uns wie die natürliche Folie einer nur „existierenden" Durchschnittswelt zu den wenigen einsamen Höhengestalten der Schöpfungs- und Prophetensphäre erscheinen.

Es ist hier unmöglich, diese ganze Region der Namenlosen auch nur annähernd zu würdigen. Die genauere Betrachtung, die dem Studium des einzelnen überlassen bleiben muß, würde von den Darstellungen in den Stichkappen, die eine räumliche und auch geistige Übergangszone zu dem tieferen und oft ans Genremäßige streifenden Lunettenfiguren bilden, zu den „Sklaven" oder „Atlanten" führen, die eine rein physische Arbeit zu verrichten haben, während jene Gruppen, unter dem Namen der „Vorfahren Christi" bekannt, das Harren und Bangen der auf den Erlöser wartenden Menschheit repräsentieren. Rein künstlerisch betrachtet ergeben diese letzteren eine schier endlose Folge aller nur erdenkbaren Lösungen des Problems der Gruppenbildung, die sich in den großen Eckbildern bis zu der

---

Christi. Daher seine Erscheinung über dem Altar und am Schluß des Prophetenreigens. „Denn gleich wie Jonas war drei Tage und Nächte in des Walfisches Bauch: also wird des Menschen Sohn drei Tage und drei Nächte mitten in der Erde sein", sagen die Evangelisten Matthäus und Lukas. Der seltsame Gestus der Hände gilt, nach Thodes Erklärung, dem Hinweis auf das Vergangene wie das Künftige: er deutet nach vorwärts zugleich und nach rückwärts („Denn wie Jonas ein Zeichen war den Niniviten, also wird des Menschen Sohn sein diesem Geschlecht"). Jedenfalls hat diese Deutung von allen, die versucht worden sind, den höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit.

Abb. 12. Libysche Sibylle.

grandios dramatischen Schilderung heroischer Episoden des Alten Testaments („Judith", „David", „Haman" und „Eherne Schlange") aufschwingen, während die nackten „Sklaven" in zwanzigfacher Variation das Motiv des arbeitenden menschlichen Körpers vorführen: ein Reigen herrlicher Jünglingsgestalten, in denen die nie rastende Phantasie des Bildhauers Michelangelo sich des ganzen Reichtums an Formengedanken entledigt hat, die ihm, dem Schöpfer des Julius-Denkmals, in plastisch-körperliche Gebilde umzusetzen vom Schicksal versagt worden war.

Ein vergleichender Blick auf die Anfänge und das Ende der Deckenbilder zeigt, wie Michelangelos Stil während der Arbeit sich zu wandeln beginnt. Das kleine vielfigurige Format der Noahbilder weicht einem immer stärker anschwellenden Drang ins Riesenhafte. Die Figuren beginnen ihre Rahmen zu sprengen, der Luftraum, der sie umgibt, wird immer kleiner; schließlich greifen sie hinüber über die Schranken der Architektur. Besonders deutlich ist dieser Prozeß bei den Propheten und Sibyllen zu verfolgen — man vergleiche etwa den Zacharias und den Joel (Abb. 8) an der Ostwand mit dem späteren Jeremias und der Libyca (Abb. 12) im Westen. Auch bei den Sklaven tritt an die Stelle der ruhig gehaltenen, symmetrisch gestalteten Motive des Anfangs immer häufiger das Prinzip der stark bewegten Kontraste. Die Formensprache der Körper und Gewänder wandelt sich von dem strengen, scharfkantigen und brüchigen Stil, der noch an die Florentiner Zeiten gemahnt, zu den vollen, malerischen, rauschenden Klängen der römischen Meisterjahre.

Im Oktober 1512 wurde die Decke enthüllt. In kaum drei Jahren

war das Riesenwerk, die Arbeit eines Einzigen, ausgeführt worden. Ohne Freund und Gehilfen, mit monatelangen unfreiwilligen Unterbrechungen, unter körperlichen Kasteiungen aller Art, vor allem dem unerträglichen Zwange, seine Arbeit auf dem Rücken liegend mit nach oben gewendetem Blick zu verrichten, hatte Michelangelo das Wunderwerk vollbracht.

Trotz aller Sprünge und Risse, mit denen die Zeit ihre Spuren eingegraben, ragt die unvergängliche Schöpfung durch die Jahrhunderte, neben Dantes „Divina Commedia" das höchste und heiligste Geschenk, das der Genius Italiens der Menschheit dargebracht hat.

Zweiter Teil

Michelangelos Leben und Werke

Erstes Kapitel.

Die Jugendjahre (1475—1505).

I. Florentiner Frühzeit (1475—1496).

Im Herzen Italiens steht die Wiege der modernen Menschheit. Aus dem berg- und blumenreichen Toskana sind fast alle ausgezogen, die den kommenden Jahrhunderten in Kunst, Wissenschaft und Politik die Wege wiesen: Dante und Petrarca, Macchiavelli und Galilei, Giotto und Lionardo, von denen ein jeder in seinem Bereich Herrschergewalt über das ganze geistige Europa ausgeübt hat. Auch Michelangelo ist ein geborener Toskaner.

Am 6. März 1475 bekundet der aus Florenz stammende Friedensrichter (podestà) des kleinen Landstädtchens Caprese, Lodovico Buonarroti, daß ihm „am heutigen Tage, einem Montag früh, zwei Stunden nach Mitternacht, ein Sohn geboren sei, dem er den Namen Michelagnolo[1]) gegeben habe". Ein Jahr später kehrt Lo-

1) Der Meister selbst schrieb sich „Michelagniolo". Die übliche latinisierte Form „Michelangelo" hat sich jedoch längst im Lauf der Jahrhunderte literarisches Bürgerrecht erworben, ebenso wie in Frankreich die Formen „Michel-Ange" oder „Le Titien" und „Le Corrège" usw. Die Anwendung des „—iolo" in einem deutschen Text ist daher eine philologische Spielerei, die ebensowenig auf allgemeine Beachtung Anspruch erheben kann, wie man sich je in Deutschland entschließen

dovico mit der Familie nach seinem alten Wohnsitz zurück: Florenz ist die eigentliche Heimat unseres Künstlers geworden, in der er mit all seinem Empfinden und Schaffen wurzelt.

Wie seinem großen Landsmann Lionardo ist auch Michelangelo vom ersten Atemzug bis an sein Lebensende die herbe Not der inneren Vereinsamung im Schoß der eigenen Familie nicht erspart geblieben. Früh der Mutter beraubt, mag er in seinen Knabenjahren die Zucht des ehrenwerten, aber phlegmatisch-egoistischen Vaters nicht minder schwer ertragen haben, wie später noch auf der Höhe seines Weltruhms den Undank der Brüder. Der knappe Zuschnitt eines zur Sparsamkeit gezwungenen, einst wohlhabenden, Bürgerhauses trug das Seinige dazu bei, um nicht allzuviel Sonne in die frühesten Tage des jungen Genies fallen zu lassen. Vom Vater zum Gelehrten bestimmt, doch der Buchstabenweisheit abhold, setzte der Dreizehnjährige mit trotziger Energie es durch, daß man ihn zu einem Maler in die Lehre gab. Domenico Ghirlandajo, damals auf der Höhe seines Ansehens, leitete die ersten Schritte des Knaben.

Das Talent als Lehrer des Genies! — die alte Regel, unter der fast alle großen Originale emporwuchsen. Mehr als das Handwerk hat Michelangelo aus dieser Lehrzeit bei dem alten Quattrocentisten nicht hinübergerettet, und gerade der Teil seiner Kunst, der uns am fernsten liegt, sein Kolorit, stammt im wesentlichen aus dieser Florentiner Schulzeit. Bald überflügelte der Schüler den Meister, und wenn vielleicht auch die Erzählungen seines Biographen von Ghirlandajos „Eifersucht" ins Reich der Fabel gehören, so kennzeichnen sie doch zur Genüge die Situation. Noch vor Ablauf des auf drei Jahre lautenden Kontraktes verließ Michelangelo das Atelier seines Lehrers, zumal Ereignisse eingetreten waren, die sein Schicksal in ganz neue Bahnen lenkten.

Das glänzende Gestirn Lorenzos de'Medici kreuzt seinen Lebensweg. Mit dem offenen Blick für alles, was im geistigen und künstlerischen Leben seiner Umgebung zukunftsreich erschien, zieht der „Magnifico" den fünfzehnjährigen Michelangelo an seinen Hof. Als ständiger Hausgenosse, in täglichem Umgang mit den Söhnen des

wird, nun „Raffaello" statt „Raffael" und „Tiziano" statt „Tizian" oder „Roma" statt „Rom" und „Firenze" statt „Florenz" zu sagen und zu schreiben. Es gehört zu den Ruhmestiteln der „Ganz Großen", daß jedes Volk ihren Namen anders nennt, als wären sie sein Eigentum, und nur die Geister zweiten Ranges haben hier Anspruch auf nationale „Korrektheit".

Fürsten nimmt der junge Künstler teil an dem kostbaren Schatz humanistischer Bildung, den der als Dichter wie als Homerkenner hochberühmte Hauspoet der Mediceer, Angelo Poliziano, seinen Schülern vermittelte. Neben dem wissenschaftlichen Unterricht nimmt die künstlerische Ausbildung ihren Fortgang. Im Garten von San Marco, der die Kunstsammlung des mediceischen Hauses enthielt, empfängt Michelangelo von der Hand des alten Donatello-Schülers Bertoldo die erste Unterweisung in der Bildhauerei.

In jenen Jahren vollzieht sich die Wandlung des Malers und Ghirlandajo-Schülers zu dem Nachfolger Donatellos und dem Begründer der Hochrenaissance-Plastik. In der „Madonna an der Treppe" (Abb. 13) und dem „Kentaurenkampf" (Abb. 14) regt der Genius zum erstenmal seine Schwingen.

Lorenzo selbst erlebte nur noch diese ersten verheißungsvollen Proben seines Schützlings; er starb, als Michelangelo eben sein siebzehntes Lebensjahr vollendet hatte (1492). Sein älterer Sohn Piero trat die Erbschaft an, ein launischer Parvenü, der weder in der Politik, noch in seinen traditionell fortgesetzten Kunstbestrebungen als würdiger Nachfolger seines großen Vorgängers gelten konnte. Zwei kurze Jahre nur dauert sein Regiment, als Karl der Achte von Frankreich der Herrschaft der Mediceer ein Ende setzt. Piero muß mit seinem Anhang Florenz als Flüchtling verlassen. Von der nächtlichen Vision eines mediceischen Hausgenossen aufgescheucht, der erzählt, wie ihm der alte Lorenzo in Lumpen gehüllt zweimal im Traume erschienen sei, hatte Michelangelo bereits einige Wochen vorher mit zwei Begleitern die Stadt seiner Beschützer verlassen.

Venedig, das eigentliche Ziel der Flüchtlinge, mußte bald wieder aufgegeben werden, da die Reisekasse zur Neige ging. In Bologna, im Hause eines reichen Maecens, erhielt Michelangelo ein Asyl. Auch ein erster künstlerischer Auftrag fand sich: für das Grabmal des heiligen Dominicus ein paar kleine Figürchen des Petronius und Proculus, sowie als Gegenstück zu der Arbeit des eben verstorbenen Niccolo dell' Arca einen zweiten leuchtertragenden Engel zu arbeiten. Der Erfolg dieser „offiziellen" Erstlingswerke soll die Eifersucht der einheimischen Künstler gegen den Fremdling erregt und Michelangelo zur baldigen Heimkehr nach Florenz veranlaßt haben.

Dort waren inzwischen die Medici, diesmal mit Hilfe der Franzosen, wieder eingesetzt worden und Michelangelo fand in Lorenzo di Pierfrancesco, einem Mitglied der Seitenlinie des Mediceer-

Abb. 13 Madonna an der Treppe

hauses, einen neuen Gönner. Von den Arbeiten, die Michelangelo in seinem Auftrage ausführte, ist uns nichts erhalten. Immerhin war das Verhältnis zu seinem neuen Mäcen von großer Bedeutung für den äußeren Lebensgang des Künstlers, da ein anderer Auftrag, ein auf Lorenzos Anregung hin als „antik" gefälschter Cupido, die Veranlassung zur ersten Romfahrt Michelangelos wurde (1496).

Ehe wir in die römischen Jahre des Meisters eintreten, mag ein Blick auf die wenigen Werke, die uns aus diesen frühesten Jugendtagen erhalten sind, auf das Kommende vorbereiten.

Die Madonna an der Treppe.

Wie ein symbolisches Vorspiel mutet es uns an, wenn wir schon in den beiden ältesten Schöpfungen des heranreifenden Genies den beiden Vorstellungskreisen begegnen, aus denen sich die ganze Welt Michelangelos zusammensetzt: Christentum und Antike. Zwei kleine Marmorreliefs einer Madonna und eines Kentaurenkampfes bewahrt das Michelangelo-Museum in Florenz als erste Arbeiten von der Hand des etwa siebzehn- bis achtzehnjährigen jungen Meisters, beide schon so reif, daß ihnen frühere unvollkommenere Versuche vorangegangen sein müssen, von denen wir keine sichere Kunde besitzen.

Auf ihrem steinernen Sitz am Fuß einer Treppe wartet Maria ihres Knäbleins, das an ihrer Brust eingeschlafen ist. Während ihre Gedanken in weiter Ferne weilen, bemerkt sie nicht, wie das Kind längst seinen Durst gestillt und schon willenlos vom Schlaf umfangen die müden Glieder in den Schoß der Mutter geborgen hat. Noch hält sie mechanisch in der erhobenen Hand den Saum ihres Gewandes, um dem Kinde die Brust zu bieten. Allem Irdisch-Alltäglichen entrückt, hört und sieht sie die Knaben nicht, die Hof und Treppe mit lärmendem Spiel erfüllen.

Schon diese frühe kleine Arbeit zeigt in Form und Gehalt den ganzen Michelangelo. Noch im letzten Jahrzehnt des Quattrocento entstanden, ist sie schon ein echtes Hochrenaissancewerk. Eine ganze Welt liegt zwischen dieser Madonna und jenen freundlich-hausbackenen Bürgermädchen, wie sie noch Michelangelos eigene Zeitgenossen so oft als Mutter Gottes auszustaffieren und mit dem ganzen Apparat ihrer täglichen häuslichen Umgebung zu versehen liebten. Dieser hohen Frau, die in königlicher Majestät die höchste aller Pflichten ausübt, darf nichts Irdisches sich nahen. Ferngeblieben ist aller Tand und Schmuck, all die tausend Nebendinge, mit denen die alte Schule so gern die Schaulust ihres Publikums befriedigte. Die Szene ist hinaufgehoben in die Sphäre des Raum- und Zeitlosen. Ein allgemein-menschlicher Gedanke ist in Formen gekleidet, die Ewigkeitscharakter tragen. Aus dieser christlichen Szene weht es uns an wie antiker Geist. Trotz des Heiligenscheines um das Haupt der Madonna atmen wir griechische Luft. In der Erinnerung tauchen die hohen edlen Gestalten der attischen Grabreliefs auf. Das Antlitz der Madonna mahnt an die berühmten „klassischen" Profile; der Schnitt ihrer Mantelfalten, namentlich in den unteren Partien, an den großen Wurf und die vornehme Ruhe des griechischen Gewandstils.

Und doch: man würde alle Epochen der antiken Kunst vergeblich durchwandern, um auch nur das kleinste Detail aus unserem Relief wiederzufinden. Michelangelo schafft als Geistesverwandter der Antike, nicht als ihr Nachahmer. Jedes Motiv, jeder Muskel, jede Falte ist sein Eigentum. Wohin das Auge fallen mag: auch das unscheinbarste Beiwerk ist von *seinem* Geiste erfüllt, mit *seiner* Formenanschauung durchtränkt. Und dieser Geist sowohl wie diese Form sind etwas Ungeahntes, Neues in der Kunstgeschichte jener Tage. Noch nie hatte man in dem ganzen Jahrhundert, das jetzt zu Ende ging, plastische Formen von solcher Monumentalität erblickt, wie sie der Körper des Christkindes oder der Kopf und die Hände dieser Madonna zeigen; noch nie eine derartig mächtige Anregung der dreidimensionalen Anschauung erlebt, wie sie von diesem in der Verkürzung gesehenen Christuskinde und den Knaben auf der Treppe ausgeht. Was wollen die wenigen jugendlichen Unvollkommenheiten, die in den hier und da verzettelten und allzu detaillierten Gewandfalten noch an die Lehrjahre und an die Vorgänger mahnen, besagen neben der monumentalen Einfachheit in der Behandlung des Nackten und des lokalen Beiwerks, die hier auf kleinstem Raum

schon die ganze gewaltige Formenanschauung der Meisterjahre vorausahnen läßt.

Der Kentaurenkampf.

In den Tagen, da Polizian die jungen Mediceerprinzen und ihren Studiengenossen Michelangelo in die Mythenwelt der alten Griechen und Römer einführte, mag der Bildhauer die erste Kunde vernommen haben von jenem Kampf zwischen den Lapithen und den weintrunkenen Kentauren, die sich beim Hochzeitsmahl an den Frauen vergriffen. Derartige Szenen enthält die antike Mythologie mehrere, und es ist eine müßige Frage, welche von ihnen hier dargestellt sei. Was den jungen Plastiker reizte, war ja nicht die Übersetzung eines bestimmten vom Dichter geschilderten Vorgangs in die Sprache des Marmors, sondern das Verlangen, dem toten Stein eine Fülle strömenden Lebens zu entlocken. Derselben Hand, die eben das Idyll der Madonna an der Treppe geschaffen, ist dieses wilde Drama eines Vernichtungskampfes entsprungen, und nur wer genauer zuschaut, wird in dem Gewühl drängender und stürzender Menschenleiber denselben ordnenden Geist erkennen, der jenes hohe Frauenbild ersonnen. Noch wunderbarer und unbegreiflicher mag es dann erscheinen, daß es ein eben erst den Knabenjahren entwachsener Künstler ist, der diese wilden Massen mit der starken Hand des Meisters zu bändigen wußte.

Die Situation wird beherrscht von dem Mann mit dem erhobenen Arm, der fast genau die Mitte der oberen Bildhälfte einnimmt. Es ist, wie der Ansatz zum Unterkörper beweist, ein Kentaur, von dem uns aber nur die menschliche Körperhälfte sichtbar wird. Er verteidigt sich gegen den stehenden Kämpfer, der in voller Größe aufgerichtet, einen mächtigen Stein auf den Gegner zu schleudern sich anschickt. Diese Figur beherrscht die linke Hälfte der Szene, während rechts ein aus der Tiefe nach vorn eilender Mann auf seinem Rücken eine Frau aus dem Kampfgewühl trägt. Um diese drei Achsen dreht sich die ganze Komposition; es sind die festen Anhaltspunkte, von denen aus sich das Auge des Beschauers in dem Getümmel zu orientieren vermag. Alle drei sind untereinander verbunden durch das besonders kühne und packende Motiv des nach links eilenden, vom Rücken gesehenen Mannes, der eine Frau, gleichfalls von hinten gesehen, am Kopfe zerrt, um sie dem Räuber zu entreißen, der sie seinerseits um den Leib gefaßt hat, so daß sich die Arme, zwischen beiden hin und her gerissen, mit ihren schwachen

Abb. 14. Kentaurenkampf.

Kräften fast ebenso verzweifelt gegen ihren Beschützer wie gegen den Angreifer wehren muß.

Die Erfindung allein eines solchen Motivs — die übrigen raumfüllenden Nebenfiguren erklären sich von selbst —, die leidenschaftliche Glut, die in diesen kämpfenden Menschenleibern tobt und den Beschauer zum inneren Miterleben des Vorgangs hinreißt, erheben diese Jugendarbeit turmhoch über die in stereotypen Wendungen sich ergehenden Kampfschilderungen auf den spätantiken Sarkophagreliefs, von denen man unbegreiflicherweise einen Einfluß auf Michelangelo hat nachweisen wollen. Auch in der Formensprache klafft ein tiefer Riß zwischen jenen alten, doch nur mehr oder minder dekorativen Darstellungen und dem Werke des jungen Michelangelo. Die so geschlossene und wohl abgewogene Komposition verrät auch nicht eine Spur von akademischem Schematismus. Ein ungeheures Temperament spricht hier zu uns, das um so stärker packt, als wir es von künstlerischer Weisheit gebändigt sehen, die sonst einzig der

reifen Meisterschaft vorbehalten zu sein pflegt. Die Konservierung des Steinmaterials, die Ehrfurcht vor dem Organismus des rohen Marmors, dem der Künstler sein Gebilde entlockt, das Streben, die plastischen Formen als ein organisch Gewordenes, aus der Materie Herausgewachsenes erscheinen zu lassen, wird hier durch eine stark konvexe Wölbung der Reliefffläche noch verstärkt. Die Figuren quellen aus der Tiefe nach vorn und versinken von dort wieder in die Tiefe, so daß die ganze Menschenmasse in einer auf und ab flutenden, ewig rotierenden Bewegung zu sein scheint: ein Stil von unerhörter Neuheit und Kühnheit, für den es weder in der Antike noch im Quattrocento „Vorbilder" gibt.

Wir glauben es gern, daß Michelangelo, der sonst so unerbittliche Kritik an seinen eigenen Werken übte, als man ihm in späteren Tagen diese kleine Jugendarbeit wieder vor Augen führte, sie mit hohen Lobsprüchen bedacht und geäußert haben soll, er beklage es angesichts dieses Kentauren-Reliefs, daß er sein ganzes Leben nicht ausschließlich der Bildhauerei gewidmet habe.

Findet in der „Madonna an der Treppe" zum ersten Male das Motiv der intensivsten geistigen Konzentration und des prophetischen Schauens seinen Ausdruck, das dann über die Pietà bis zu den Sibyllen und der Madonna Medici uns in steter Steigerung immer wieder begegnet, so offenbart der „Kentaurenkampf" zu gleicher Zeit die andere Seele in Michelangelos Brust, indem es die Reihe zahlloser Variationen des Themas vom nackten menschlichen Körper eröffnet, dessen Kraft und Schönheit in immer erneuter Gestalt zu verkünden von nun an die Quintessenz seiner Lebensarbeit bildet.

Neben der hohen symbolischen Bedeutung dieser beiden frühesten Schöpfungen treten die Arbeiten in Bologna an Bedeutung zurück. Wir begnügen uns, von den drei Figuren, die dort entstanden sind, den

Leuchtertragenden Engel

vorzuführen, da er uns zugleich Gelegenheit gibt, an dem gleichzeitig entstandenen ersten Engel jenes Niccolo dell'Arca (Abb. 15) zu beobachten, in wie grundverschiedener Weise die Früh- und die Hochrenaissance ein und dasselbe Thema behandeln.

Wie sanft und stillbescheiden der kleine Lockenkopf dort sein Amt verrichtet, in der kindlichen Haltung eines Chorknaben, der wartet, bis das Glöckchen vom Altar her zum Aufstehen mahnt: wie ernst, fast unwillig dagegen der ältere Krauskopf des Michelangelo (Abb. 16) mit seiner schweren Bürde niederkniet, die er eben erst herbeige-

Abb. 15. Engel (Niccolo dell' Arca).

Abb. 16. Engel (Michelangelo).

schleppt zu haben scheint und deren wuchtige Formen dieselbe Verwandtschaft mit ihrem Träger zeigen, wie dort der kleinere Leuchter mit dem zierlichen Engel des Niccolo. Was von den Gestalten gilt, gilt auch von dem Gewand und den Flügeln. Das schlichte Kleid, das sich in einfache Falten gliedert, ist einem schweren Gewand gewichen, das den massigen Körper umflutet und in großen Bäuschen und runden Säumen sich bricht und aufstaut. Die leichten Flügelchen des Frührenaissance-Engels haben sich zu mächtigen Fittichen ausgewachsen, die rauschend schweren Schlages die Luft zerteilen. Der Eindruck der Schwere erzeugt beim Beschauer jederzeit den Eindruck der Größe. Es ist einer der höchsten Triumphe der monumentalen Formensprache des Michelangelo — nebenbei auch der unfehlbarste Prüfstein angeblich echter Werke —, daß auch die Arbeiten kleineren und kleinsten Umfanges aus seiner Hand in der Phantasie des Beschauers sich zu dehnen und ins Überlebensgroße zu wachsen beginnen. In Wirklichkeit ist der Engel nicht größer als sein Genosse gegenüber: ein Figürchen von 30 bis 40 cm Höhe.

II. Die ersten Meisterwerke in Rom und Florenz (1496–1505).

Das Rom, das der einundzwanzigjährige Michelangelo am 25. Juni 1496 betrat, war noch das Rom der Borgia, dem Charakter jenes grandiosen Verbrechers auf dem Stuhle Petri und des ewig

kampflustigen geistlichen und weltlichen Adels entsprechend, von Festungstürmen und uneinnehmbaren Kastellen übersät, fast mittelalterlich düster, noch weit entfernt von dem Glanz und der Pracht der kunstgeschmückten Metropole der Hochrenaissance. Die antiken Ruinenstätten lagen noch tief unter dem mittelalterlichen Schutt vergraben; nur der unzerstörbare Riesenbau des Kolosseums, das Pantheon und weit zerstreute Tempelreste ragten als Zeugen der großen Vergangenheit und als Wegweiser zu neuen Zielen in die kunstarme Gegenwart hinein. Es sind dieselben Ruinen, aus deren Studium im Beginn des Jahrhunderts den Begründern der modernen Architektur, Brunelleschi und seinen Zeitgenossen, die Grundgesetze ihres eigenen Schaffens sich erschlossen; die Augen des jungen Bildhauers, der zwei Menschenalter später der Architektur Roms den Stempel seines Geistes aufdrücken sollte, mögen in jenen Tagen weniger eifrig zu ihnen emporgeschaut, als die Straßen und Paläste nach den Resten antiker Bildhauerei durchforscht haben, wie sie damals noch zu öffentlichem Schmuck der Häuser und Plätze verwandt wurden. War ihre Zahl auch im Vergleich zu dem Überreichtum an plastischen Schätzen, die im Laufe des Jahrhunderts dem Boden der antiken Stadt entstiegen, noch gering: die herrlichen Rosse vom Montecavallo standen, wenn auch nicht an ihrem heutigen Platze, schon damals vor aller Augen, und im Palast des Kardinals Vincola, des späteren Papstes Julius des Zweiten, strahlte ihm die sieghafte Hoheit des belvederischen Apoll entgegen. Der Anblick freilich, den die beiden Werke aus diesen ersten römischen Jahren dem Beschauer bieten, mutet zunächst recht unantik an.

Der Bacchus

sowohl wie die „Pietà" erinnern an nichts weniger als an die Plastik der Griechen und Römer. Und doch dürfen wir bei dem Bacchus nicht in jene Rufe der Enttäuschung einstimmen, wie sie die Kenner der Antike im Anfang und am Ende des vorigen Jahrhunderts über diesen trunkenen Zecher (Abb. 17) geäußert haben, der so wenig den Vorstellungen eines antiken Dionysos entspräche. Gewiß: auch wir erkennen, daß der junge Künstler bei diesem Thema, das er nicht selbst gewählt, sondern das ihm ein reicher Kunstfreund gestellt hatte, nicht in seinem Elemente war. Der antike Gott des Weines und des Rausches war ihm wesensfremd. Sein Held war Herakles, dem er wenige Jahre vorher eine (längst verschollene) Statue gewidmet hatte. Diesem Bacchus fehlt das Hauptattribut: die Lustigkeit. Von

der befreienden, beflügelnden Kraft des Weines hat Michelangelo, der die Mäßigkeit selbst war, kaum je etwas erfahren. Ohne sentimental zu werden, kann man sich angesichts dieses schwerblütigen unfrohen Trinkers eines leisen Gefühls der Wehmut kaum erwehren, hier den jungen dreiundzwanzigjährigen Künstler schon so völlig unter dem niederzwingenden Joch seines Temperaments zu sehen. Es fehlte nicht viel und man könnte sich diesen Bacchus durch Fortlassung der Attribute und etwas bescheidenere Körperfülle in einen trauernden Jüngling aus der Umgebung des Sokrates verwandelt denken, der dem Alten den Gifthecher kredenzt.

Abb. 17. Bacchus (Florenz, National-Museum).

Andererseits ist es falsch, hier Michelangelo die Absicht zu vindizieren, er habe die „lähmende Wirkung des Weines" darstellen wollen. Derartige pathologische Erklärungen gehören in das Gebiet moderner sensationslüsterner Interpretationen klassischer Dichtungen. Der Naturalismus als Selbstzweck des Kunstwerks liegt der Sinnesart der Hochrenaissance, speziell der Michelangelos, völlig fern und feiert erst im folgenden Jahrhundert seine Triumphe. Nein: diese Schwere, die wir in Erinnerung an die leichtfüßigen, wahrhaft dionysischen antiken Göttersöhne hier bei Michelangelo als „lähmend" empfinden, ist seine ganz persönliche Note. Sie will als Ausdruck seines Temperamentes verstanden und nachempfunden, nicht im Hinblick auf die olympische Heiterkeit der Antike getadelt werden. Je weiter wir vorschreiten auf dem Lebenswege unseres Meisters, um so lastender und wuchtender wird diese „Schwere" all seiner Gebilde. Wie tief dieses Gefühl auf dem innersten Grund seines Wesens verankert ist, davon gab schon der hinstürzende Kentaur auf jenem Relief aus seiner frühesten Jugend Kunde, und daß auch der heitere Anlaß, den das Thema selbst bot, nicht imstande war, diesen Dämon der Schwerblütigkeit und Unfroheit zu bannen, macht uns diesen Bacchus menschlich nur um so wertvoller. Wir sind um eine

Dionysosstatue ärmer, dafür aber um ein Lebensdokument reicher geworden. [1])

Der Bacchus bringt die unmittelbare Fortsetzung der in den Bologneser Figuren angeschlagenen Tonart. Jener Engel mit seinem ganz unjugendlichen Gebaren und der schweren Last seiner Glieder ist aus demselben Geschlecht und aus derselben Stimmung hervorgegangen. Trotz der himmelweiten Verschiedenheit der beiden Themata ist der Rhythmus der Motive aufs engste verwandt, und wenn der Bacchus niederkniete, würde er von selbst die Haltung des Engels einnehmen. Die Ähnlichkeit erstreckt sich bis auf Nebendinge, wie die schwere Schale des Bacchus, die mit ihren Proportionen und ihrem Rosetten-Ornament wie aus dem Kandelaber des Engels herausgeschnitten erscheint. Was die Behandlung des Nackten anbelangt, so liegt sicherlich ein ganz individuelles Modellstudium zugrunde: einer jener vollsaftigen römischen jungen Körper mit der weichen pfirsichartigen Epidermis, in deren naturalistischer Wiedergabe Michelangelo hier einmal ausnahmsweise geschwelgt hat, im vollen Gegensatz zu der großzügigen und monumentaleren Anschauung des Nackten in fast allen übrigen Werken.

Die Pietà.

Wie einst das Relief des wilden Kentaurenkampfes in unmittelbarer zeitlicher Nähe der stillen „Madonna an der Treppe" entstand, so folgt jetzt, in denselben Schlußjahren des alten Jahrhunderts, auf den taumelnden Weintrinker die Klage um den Leichnam des Herrn. Nur in den höchsten Regionen des Genies liegen die himmelfernen Gegensätze in nachbarlicher Gemeinschaft. Die „Pietà" ist das Werk, das den Weltruhm seines Schöpfers begründet hat. Wer die hohen Hallen der Peterskirche durchwandert, lenkt alsbald seine Schritte zu jener stillen Kapelle, wo im Dämmerlicht das erste große Meisterwerk ihres Erbauers thront.

Wenn wir von älteren Darstellungen des Themas, etwa von der Robbiagruppe des Berliner Museums (Abb. 18) hinüberblicken zu diesem Werk, eröffnet sich uns die ganze Kluft, die die Gefühls- und Formenwelt der Frührenaissance von der neuen Gegenwart scheidet. Dort ein kirchliches Schaustück, der konventionellen Andacht der

1) Aus diesen psychologischen Gründen ist hier die allgemein verbreitete halbseitige Ansicht der Statue gewählt worden, während eine rein-stilistische Analyse stets von der vollen Vorderansicht wird ausgehen müssen, die allein den Sinn des künstlerischen Motivs klarlegt.

Abb. 18. Giov. della Robbia, Pietà (Berlin).

Menge dienend, beschränkt auf eine bürgerlich enge Gedankensphäre; ein Schmerz, der sich kaum weiter erhebt als auf das Niveau der alltäglichen Trauer um einen teuren Toten: hier bei Michelangelo dagegen die ganze Szene der irdischen Welt entrückt und in Regionen entführt, wo es keine laute Klage gibt, wo die Tiefe und Größe des Leidens im Schweigen sich kund tut (Abb. 19).

Allein und ohne jeden noch so heiligen Zuschauer thront die Mutter Gottes auf steinigem Sitz, den toten Sohn in die weiten Falten ihres Mantels bergend. Zu weltenfernen Träumen entrückt, spürt sie nicht, wie das Bartuch, mit dem sie den Leichnam umfaßt, herabgesunken ist und die Pracht der göttlichen Glieder enthüllt. Wie einst die „Madonna an der Treppe" über den eigenen Gedanken das Kind an der Brust entschlummern ließ, das irdische Glück über den Fragen der Ewigkeit vergessend, so hat sich hier der tiefste Schmerz, der sie treffen konnte, längst zu den Gedanken der Unsterblichkeit verklärt. Der Sohn ist nicht ihr allein — er ist der ganzen Welt gestorben. Ihr Schmerz ist der Schmerz der Welt. Das eigene Leid versinkt vor der tragischen Größe und Majestät des Augenblicks.

Das Gefäß, das diese hohen Gedanken aufgenommen hat, ist seines Inhaltes würdig. Die Zersplitterung und das willkürliche Nebeneinander jener Robbiagruppe ist dem einheitlichen Aufbau einer

Abb. 19. Michelangelo, Pietà.

organisch geschlossenen Komposition gewichen, in der jedes Glied, jede Falte, sich dem Ganzen ein- und unterordnet. Der künstlerische Gesamteindruck ist auf die Wirkung der Gegensätze gegründet. Das unruhige Gewühl überreicher Falten im Gewand der Madonna bildet die Folie zu der stillen edlen Schönheit des Leichnams. Der stark zerklüfteten Seite des rechten Umrisses antwortet die sanft herabfließende Linie der Linken, bei der das Haupt Christi absichtlich un-

serem Anblicke entzogen und zugunsten dieser Harmonie in die Hauptrichtung aufgenommen wird.

Seit den Tagen, da das Werk enthüllt wurde, ist der Leichnam Christi der Gegenstand höchster Bewunderung gewesen. Noch nie hatte man einen menschlichen Körper erblickt, dessen Glieder durch die Meisterschaft des Anatomischen und das exakt-naturalistische Erfassen des Moments den Eindruck der völligen Todesstarre und der willenlosen Abhängigkeit von jedem äußeren mechanischen Druck mit solcher Überzeugungskraft hervorriefen; noch nie aber auch eine Formensprache, die das Bild des Todes mit solch idealistischer Gesinnung zu verklären wußte, daß viele sich hier an den Apoll von Belvedere erinnert fühlen konnten. Die Künstler jener Tage standen vor einem Wunder. Als der junge Raffael wenige Jahre darauf sein Gemälde der Grabtragung schuf, übernahm er diesen Christus fast wörtlich in seine Komposition.

Die Pietà ist in den letzten drei Jahren des alten Säkulums, des Quattrocento, entstanden, und so vieles im Stil des Gewandes, namentlich der unteren Partien, mit ihren am Boden sich kräuselnden Falten und dem harten Bruch des fast linear wirkenden Bartuchs noch an die künstlerischen Gepflogenheiten jener Epoche erinnert: der Geist, der in dem Werke lebt, ist der Geist der neuen Zeit. Der monumentale Stil der Hochrenaissance feiert hier in der Plastik seinen ersten großen Sieg.

Der junge Künstler mag selbst etwas von der historischen Bedeutung des Moments geahnt haben. Im Hochgefühl seiner Meisterschaft hat er, das einzige Mal in seinem ganzen langen Leben, seinem Werk den eigenen Namen beigegeben. Das schmale Band, das die Gewandfalten auf der Brust der Madonna teilt, trägt die Inschrift: „Michael Angelus Bonarotus Florent[inus] Faciebat."

Rom scheint, obgleich dem jungen Künstler hier zum ersten Male die Ruhmessonne erstrahlte, damals noch nicht der Boden gewesen zu sein, auf dem Michelangelo sich weitere Erfolge versprechen konnte. Der erste Sommer des neuen Jahrhunderts, 1501, findet ihn wieder in Florenz, und die folgenden vier Jahre bringen die entscheidenden Taten, die seinen Namen als den des größten Bildhauers der Gegenwart über ganz Italien hin erklingen lassen. Äußere Umstände trugen dazu bei, die Aufmerksamkeit der allerbreitesten Öffentlichkeit auf diese Werke zu lenken. Wie einst vor genau hundert Jahren die erwachende Frührenaissance-Plastik durch einen Wettbewerb eingeleitet wurde, so wird jetzt, im Beginn des Cinque-

Abb. 20. Michelangelo, David.

cento, die Bürgerschaft von Florenz durch zwei künstlerische Ereignisse in Atem gehalten, deren Wirkung wir noch heute aus den Berichten jener Tage lebendig nachzufühlen imstande sind.

Der David.

Im Hof der Domwerkstätte lag schon seit drei Jahrzehnten ein riesiger Marmorblock von neun Ellen Länge (etwa 5,50 m), der zu einer Statue für den Außenschmuck des Domes bestimmt, von seinem ersten Bearbeiter verhauen und als unbrauchbar beiseite geschoben worden war. Jetzt erklärte sich Andrea Sansovino, der Schöpfer der Taufgruppe über der Paradiespforte des Baptisteriums, bereit, den Block zu bearbeiten, wenn man ihm gestattete, ihn nach Belieben durch Anstückung oder Verkürzung für seine Zwecke herzurichten. Ehe ihm das bewilligt werden sollte, hielt man es jedoch für ratsam, die Meinung des jungen Meisters der römischen Pietà einzuholen. Michelangelo erklärte, er selbst wolle den Stein ohne jede Änderung bearbeiten. Das scheint den Ausschlag gegeben zu haben. Michelangelo erhielt den Block und erfüllte sein Versprechen so genau, daß

man noch lange am Scheitel und am Postament seines „Giganten" die alte Rinde des Marmors erkennen konnte.

Nach dreijähriger Arbeit war die Riesenfigur vollendet. Die Frage der Aufstellung trat alsbald in den Vordergrund. Nach langen, noch heute im Protokoll erhaltenen Beratungen der Besteller mit den ersten florentinischen Künstlern, unter denen wir auch den Namen des Lionardo finden, entschied man sich für die Aufstellung vor dem Palazzo vecchio. Dieser Platz war von dem Künstler selbst als der geeignetste vorgeschlagen worden gegenüber einer Majorität von Stimmen, die sich für die Loggia de' Lanzi entschieden hatte. Fast vier Tage dauerte der Transport der ungeheuren Last, die durch ein kunstvolles Traggerüst während der Überführung in ständiger Schwebe gehalten wurde. Das Datum der Aufstellung des Giganten wurde dann noch lange Zeit in den Stadtchroniken als Ausgangspunkt für die Zeitbestimmung wichtiger öffentlicher Ereignisse verwendet.

Deutlicher sichtbar als in der Pietà, wo das religiöse Thema sie verschleierte, offenbart sich die Wirkung der römischen Antikenwelt in der Figur des David (Abb. 20). Ein Abglanz des Apoll von Belvedere ruht auf dieser Schöpfung, die dennoch in ihrer Formensprache den Zusammenhang mit dem eben verflossenen Quattrocento nicht verleugnen kann. Auch von ihr gilt das von der Pietà Gesagte: sie atmet antiken Geist in modernem Gewande. Die Elastizität und Straffheit des Motivs, die strahlende Vereinigung von körperlicher und geistiger Energie, das Jugendlich-Imperatorische der Gesamterscheinung sichert diesem Werk für immer eine enthusiastische Bewunderung, über die man, wie bei jener hochgefeierten Antike, so gern die strengere Kritik vergessen möchte.

Falsche Deutungen des Motivs der Statue haben zur Folge gehabt, daß man die antike Verwandtschaft weniger deutlich empfand, als das Werk selbst sie ausspricht. Die üblichen Erklärungen gehen darauf aus, hier den steinschleudernden David zu erkennen, der sich anschickt, mit seinem Geschoß den fernen Goliath niederzustrecken. „Er faßt sein Ziel scharf ins Auge, alle Glieder sind in Erregung, der eine Fuß ist bereits vorgesetzt: im nächsten Moment wird der Stein aus der linken Hand auf die Schleuder fliegen, das vorgestellte Bein wird zurücktreten und der Arm wird zum Wurf ausholen." So oder ähnlich lautet die Deutung des Motivs, die immer und immer wiederholt, doch als falsch und irreführend erkannt werden muß, weil sie mit dem innersten Wesen von Michelangelos Kunst im

Widerspruch steht. All solche Erklärungen tragen eine dramatisch-literarische und somit außerkünstlerische Nebenabsicht in das Werk, die bei der Deutung einer Barockplastik wohl am Platze sein mögen, bei Michelangelo aber durchaus verfehlt sind. Der David wird nie schleudern, ebensowenig wie der Moses oder der (ähnlich erklärte) Giuliano der Mediceergräber je von seinem Sitz „aufspringen" wird. Man raubt den plastischen Schöpfungen Michelangelos einen großen Teil ihrer monumentalen Wirkung, wenn man sie als Darstellungen momentaner, „spannender" Vorgänge interpretiert. Alles Monumentale verlangt Ruhe, und auch hier beim David verrät der unleugbare, mit all jenen Deutungen unvereinbare Mangel an „Handlung" in den Gliedmaßen klar genug die Absicht des Künstlers. Wenn irgendwo, so mußte in den Händen eine Spur von dieser vermeintlichen „Spannung" zu entdecken sein: sie sind aber trotz ihrer gewaltigen Proportionen äußerlich völlig energielos; ihre Kraft ist latent wie die der Hände und Arme des Moses oder jenes Mediceers. Das abgespreizte Bein, das vor allem diese unleugbare „Unruhe" in das Werk hineinträgt, soll gleich seine Erklärung finden. Die erhobene Schleuder aber ist nichts als ein Attribut, das den „David" kennzeichnet, wie irgendeinen Propheten oder Heiligen das ihm zukommende Symbol, das ihn von seinen Genossen unterscheidet. Der „Gigant" des Michelangelo ist das monumentale Abbild des Helden David, die künstlerische Verkörperung all der Vorstellungen, die man damals in Florenz mit dieser alttestamentarischen Figur verband, die eine Art Nationalheros geworden war.

Die kolossale Größe der Statue (ein ausgewachsener Mann würde ihr etwa bis zur Höhe der Kniescheibe reichen) ist ein Hauptgrund ihres überwältigenden Eindrucks und zu gleicher Zeit der — Kritik geworden, die sich an das Werk knüpft. In die staunende Bewunderung über die meisterliche Beherrschung all der tausend formellen und funktionellen Einzelheiten dieses Riesenkörpers, an dem „keine tote Stelle" aufzufinden ist, mischt sich alsbald das Gefühl einer Dissonanz, die aus dem Mißverhältnis zwischen den allzu jugendlichen individuellen Einzelformen und der monumentalen Anlage des Ganzen sich erklärt. Derartige übermenschliche Maße können immer nur in einer großzügig stilisierenden Formensprache überzeugend wirken, und Michelangelo selbst hat schon wenige Jahre darauf in dem liegenden Adam der Sixtinischen Kapelle die großartigste Lösung dieses Problems gegeben. Hier am David jedoch stört

der Reichtum der an sich so bewunderungswürdigen Details die Totalität des Eindrucks und bald, nachdem sich das erste Staunen beruhigt, stellt sich die Überzeugung ein, daß hier zwei Elemente vereinigt wurden, die ihrer Natur nach auseinander streben: der Florentiner Naturalismus der Frührenaissance, der in der Verlebendigung der Einzelform sein Höchstes leistet, und der Idealismus der neuen Zeit mit ihren antikisierenden und monumentalisierenden Tendenzen. Die fast gewaltsame Einschnürung des Rumpfes und die Härte des linken Korperumrisses übertragen dann dies Mißbehagen auch auf die Silhouette, und angesichts des (zuerst von Wölfflin als „abscheulich" empfundenen) Dreiecks zwischen den Beinen will es wenig Trost gewähren, daß wir die Schuld an diesem klaffenden Riß, wie neuerdings wahrscheinlich gemacht worden ist, auf den bereits von ihrem ersten Bearbeiter in den Marmorblock skizzierten Umriß einer anderen Figur (Herkules?) abzuwälzen haben, mit dem der ehrgeizige junge Künstler wohl oder übel paktieren mußte, wenn er den Block und den Auftrag erhalten wollte.

Abb. 21. Kopf des David.

Ungetrübten Genuß gewährt allein die Betrachtung des Kopfes mit seinem ins Florentinische umgewandelten Dioskurentypus (Abb. 21). Wie fern jedoch und leise klingt diese Reminiszenz an das antike Vorbild auf dem Montecavallo in dem Davidhaupt an. Wie himmelweit verschieden ist diese Art von „Klassizismus" von der schwächlichen Gesinnung der Antikenverehrer, die dreihundert Jahre später vor den römischen Kunstwerken ihren götzendienerischen Kultus betrieben. Wie ist Michelangelo bei aller Verehrung, die er den hohen Vorbildern zollt, doch so ganz er selbst geblieben. Der majestätischen Ruhe und Abgeklärtheit der antiken Köpfe setzt er das heiße Temperament seines jugendlichen Renaissancehelden entgegen, in dessen Antlitz jeder Muskel von Erregung bebt, und dessen Augen Blitze zu sprühen scheinen. Dennoch ist es gerade wiederum die Bändigung

dieses Temperaments, das den Davidkopf der Antike nahe rückt. Das Feuer glüht unter der Oberfläche, ohne sich äußerlich in Verzerrungen und Zuckungen auszutoben, wie dies die Nachfolger Michelangelos, etwa Bernini in seinem David, mit allem Raffinement ihrer virtuosen Technik darzustellen liebten. Wodurch der Davidkopf so „klassisch" wirkt, ist nicht der gesteigerte seelische Affekt, sondern das mächtige Herausarbeiten der großen struktiven Formen des Kopfes, der Nase, des Mundes, der Wange und der Lippen, vor allem auch die meisterliche Behandlung der Haare, die hier zum erstenmal bei einer Freistatue in der monumentalen, echt plastischen Durchbildung erscheinen, die von nun ab fast ausnahmslos von Michelangelo geübt wird.

Dennoch wird, wer den Blick von dem David hinüberwandern läßt, zu den Schöpfungen aus des Künstlers Meisterjahren, etwa zu den „Sklaven" des Louvre oder einer der Figuren der Capella Medici, fühlen, daß wir in der Statue des Florentiner Giganten ein Werk des Übergangs vor uns haben. Wie die Pietà wirkt auch der David noch vorwiegend reliefmäßig. Noch fehlen, bei allem Reichtum der Oberfläche, die Formen, die das Auge in die Tiefe leiten und den Eindruck des Dreidimensionalen erzeugen. Erst wo dies erreicht ist, kann von einem plastischen Gebilde höchster Art gesprochen werden. Hier beim David läuft noch die Vorderansicht parallel mit der Rückfläche, und der Beschauer fühlt sich kaum angeregt, auch die letztere einmal ins Auge zu fassen; jede Veränderung des Standpunkts aber von der reinen Vorderansicht ab führt zu unerträglich verschobenen und gequälten Ansichten. Daher auch war es ein Mißgriff, eine Kopie des Giganten vor den Toren von Florenz auf der Höhe von San Miniato aufzustellen. Der David ist nicht für die freie Betrachtung von allen Seiten geschaffen und verlangt nach einem festen Hintergrund, der Folie einer Mauer, wie denn der Meister selbst sein Werk für die Vorderfront des Palazzo vecchio bestimmte, wo es auch fast vierhundert Jahre gestanden hat, bis die moderne Rücksicht auf seine bessere Erhaltung es in den Schutz der kahlen Nische der Akademie verbannte.

Auch das zweite Hauptwerk dieser Florentiner Epoche, der sogenannte

Karton der badenden Soldaten

steht mit den politischen Schicksalen der Stadt in enger Verbindung. Es handelte sich darum, für den großen Sitzungssaal des Palazzo

Abb. 22. Karton der Badenden (nach der Holkham-Grisaille).

vecchio ein Wandbild mit einer Episode aus den Kämpfen zwischen Florenz und Pisa zu entwerfen. Der schon durch den Auftrag des David entfachte Ehrgeiz des jungen Künstlers wurde durch den Umstand aufs höchste entflammt, daß er mit dem größten Malergenie jener Tage, mit Lionardo da Vinci, um die Palme ringen sollte.

Über diesem Werk der beiden großen Rivalen hat der gleiche Unstern gewaltet. Sie sind beide untergegangen und nur in Fragmenten von fremder Hand auf uns gelangt. Lionardo, dessen Hauptgruppe wir aus einer Zeichnung von Rubens kennen, hatte einen Reiterkampf gewählt, in dem er mit Entfaltung seiner ganzen Meisterschaft im organischen Aufbau kompliziertester Gruppen und mit allen Zaubern seiner Modellierungskunst den wüsten Knäul einer aufeinander losstürzenden Rotte geharnischter Reiter und Pferde zu einer lebendig klaren und doch malerisch unendlich reichen Komposition gestaltet. Michelangelo dagegen gab die Episode eines Schlachttages, da die von der Hitze ermüdeten florentinischen Soldaten im Flusse badeten und vom Feinde überrascht wurden (Abb. 22).

Ein wunderliches Schauspiel, wie der monumentalste aller Künstler, die die Weltgeschichte kennt, hier in der Wahl seines Motivs zum denkbar niedrigsten griff: eine Anzahl halbnackter Männer, die auf den Alarm ihres Anführers mit äußerster Verwirrung in die Kleider fahren, unter ihnen dreimal das triviale Motiv eines Soldaten, der

Abb. 23. Marc Anton (Stich nach Michelangelo).

sich intensiv mit seinen Beinkleidern beschäftigt. Michelangelo vermied es offenbar von vornherein, mit dem ihm weit überlegenen malerischen Können seines Rivalen Lionardo sich in einen Wettbewerb einzulassen. Es ist, als ob er ihm, dessen geringschätzende Äußerung über die Skulptur als einer „mechanischen" und der Malerei nicht ebenbürtigen Kunstübung ihn gereizt hatte, einmal zeigen wollte, daß er seinerseits all das für nichts erachte, was die ganze künstlerische Lebensarbeit Lionardos ausmachte. Sein „Karton der Badenden" ist überhaupt keine „Malerei", und wäre es auch in der farbigen Ausführung nie geworden. Es fehlt ihm nichts weniger denn alles dazu: Licht, Luft, Raum, Farbe, ja selbst Komposition sucht man vergeblich. Die Figuren sind isoliert und ermangeln der künstlerischen Verbindung; eine jede ist nur mit sich selbst beschäftigt und will für sich gesehen sein; nach den Rändern zu verliert sich die Szene ohne rahmenden Abschluß. Es herrscht die schon öfter betonte „undekorative" Gesinnung, die unseren Künstler von dem größten Meister der Komposition, von Raffael, trennt. Was er in diesem Karton der staunenden Mitwelt vor Augen stellte, war das Ergebnis einer mit Leib und Seele der Plastik huldigenden Weltanschauung. Die unendliche Mannigfaltigkeit des bewegten menschlichen Körpers, die tausend Möglichkeiten und Ansichten, die der kunstvolle Organismus des Menschenleibes der künstlerischen Darstellung und Betrachtung bietet, das unerschöpflich reiche Spiel der Glieder und Muskeln für die Kunst der Zeichnung zu erobern, war das Ziel, das sich der Ehrgeiz des jungen Bildhauers gestellt hatte. Daher auch die Wahl des Themas, bei dessen Durchführung sich die Absicht des Lehrhaften und Vorbildlichen unverkennbar äußert, etwa in der Art, wie die eine der Hauptgruppen des Vordergrundes (Abb. 23) nach dem Schema des „klassischen Dreiecks" die drei wich-

tigsten Ansichten des menschlichen Körpers, die verkürzte Vorder-, Rück- und die volle Breitansicht in ganz akademisch wirkendem unmittelbaren Nebeneinander vorführt. Diese Gruppe ist denn auch von den Zeitgenossen am meisten bewundert und von der jungen lernenden Künstlergeneration immer und immer wieder studiert und nachgezeichnet worden. Auch uns mag ein Blick auf die an sich hoch entwickelte Stufe der Körperdarstellung, wie sie Michelangelos unmittelbarer Vorgänger und Zeitgenosse Signorelli erreicht hat (Abb. 24), ohne weiteres das Staunen der Mitwelt über die gewaltige Steigerung der körperlichen Illusion, der einheitlichen Durchbildung und unumschränkten Herrschaft über die Mechanik des menschlichen Organismus begreiflich machen. Und dabei ist, was wir hier vor uns haben, doch nur eine etwas elegant geratene, im Raffaelischen Sinne umgedeutete, Kopie des Originals. Welchen Anblick das eigene Werk Michelangelos geboten haben mag, kann uns die in der Albertina erhaltene Skizze (Abb. 25) zu der Rückfigur des Mannes mit der Lanze (die dritte der oberen Reihe in der Abbildung 22) lehren. Stellen wir uns in der Phantasie sämtliche Figuren der Komposition in diesen machtvollen, von „Plastik" strotzenden, wie aus Marmor gemeißelten Formen durchgebildet vor, so fühlen auch wir, daß wir Unersetzliches verloren haben.

Abb. 24. Signorelli (aus einem Fresco in Orvieto).

Die Florentiner Madonnen.

Angesichts des eben geschilderten Werkes und seiner durchaus unmalerischen Qualitäten wird es nicht wundernehmen, daß wir von Michelangelo nur ein einziges Tafelbild besitzen: die sogenannte Madonna Doni, die schon vor dem „Karton" entstanden ist. In der Tribuna der Uffizien, unter der Auslese der kostbarsten Schätze der Malerkunst, nimmt das Werk einen Ehrenplatz ein, jahraus, jahrein von Tausenden betrachtet, die entweder in pflichtschuldigem

Abb. 25. Michelangelo, Zeichnung in der Albertina.

Respekt vor dem Namen des Meisters ihm offizielle Bewunderung zollen oder, in weit selteneren Fällen, offen und ehrlich ihr Befremden gegenüber diesem Anblick äußern. Die letzte Gattung von Besuchern ist dem Verständnis des Bildes näher als die erste. Denn gewiß hat jeder Laie, der von den Madonnen des Raffael oder Correggio herüberblickt zu der des Michelangelo, nicht nur das Recht, sondern die Pflicht, hier zunächst einmal den Kopf zu schütteln, wobei er keinen geringeren als Jakob Burckhardt, den klassischen „Cicerone" durch Italien zum Zeugen aufrufen kann, der vor dieser Madonna die Worte niedergeschrieben hat: „Mit einer Gesinnung dieser Art soll man überhaupt keine heiligen Familien malen."

Wir sehen, wie eine Frau von herkulischen Körperformen mit entblößten Armen auf dem Boden kniet und mit rückwärts sich neigendem Oberkörper ihr Kind aus den Händen eines hinter ihr sitzenden älteren Mannes empfängt. Hinter der steinernen Balustrade, vor der die Szene spielt, läuft ein zweites Knäblein davon. Im Hintergrund vor felsiger Landschaft sitzt und steht eine Reihe nackter Jünglingsgestalten. Eng zusammengeballt und völlig isoliert nimmt die Hauptgruppe alsbald das ausschließliche Interesse des Beschauers in Anspruch. Man spürt die künstlerische Absicht: eine möglichst konzentrierte Gruppe zu schaffen, wo in unmittelbarem Nebeneinander sich der denkbar größte Reichtum an Richtungen entfaltet, die in die Tiefe leiten oder aus ihr hervorkommen. So denkt kein Maler, sondern ein Bildhauer, der hier den Pinsel führt wie sonst den Meißel. So wird denn auch jede einzelne Form auf ihren plastischen Inhalt hin durchgebildet: der mächtig gewölbte Schädel des Joseph, das Gewand und vor allem die Arme der Madonna, ja selbst die Landschaft, die wie ein Steinbruch aussieht. Licht, Luft und Farbe fehlen in dieser „Malerei"; ein eisigkaltes Kolorit trennt mit scharfen Schnitten die einzelnen Teile, so daß die farblose Photogra-

phie das Bild einheitlicher erscheinen läßt, als es in Wirklichkeit ist. Die Oberfläche der Tafel wirkt wie polierter Stein. Wir bewundern die Meisterschaft des Bildhauers, der diese Gruppe baute und diese Arme modellierte, so daß wir hier auf der flachen Tafel einen Eindruck von Körperlichkeit empfangen, der die Grenzen der Zeichenkunst zu übersteigen und ihr Reich bis in die unmittelbare Nachbarschaft der Schwesterkunst zu erweitern scheint.

Abermals konkurriert der Plastiker Michelangelo mit dem Maler Lionardo, dessen „Heilige Anna" damals die ganze italienische Kunstwelt erregte. Nur, daß das gegenseitige Im-Schoße-Sitzen zweier erwachsener Menschen hier noch befremdlicher, ja geradezu gequält, erscheint als bei Lionardo. Die nackten Figuren des Hintergrundes, ein Vorklang der „Badenden Soldaten", verraten, wohin die Phantasie des Künstlers schon damals schweifte. Der Schöpfer des David und des Kartons war nicht zum Idylliker berufen. Und zuletzt ist es denn doch, trotz aller künstlerischen Qualitäten, dieser Mangel an „Gesinnung", dieses Mißverhältnis zwischen dem Thema und der Behandlung, das die Madonna Doni aus der Reihe der „klassischen" Schöpfungen unseres Meisters ausscheiden läßt. Einzig der Blick der Maria mit seiner intensiven Beseelung weist in höhere Sphären, in den Bereich der künftigen Sibyllen.

Weit weniger als dies vereinzelte Tafelbild bedürfen die zu gleicher Zeit entstandenen Marmortondi im Bargello und in London einer Erklärung. Hier, wo der Künstler wieder den Meißel, sein ureigenstes Werkzeug, führt, entstehen Schöpfungen, die den Stempel der Vollkommenheit an der Stirn tragen. Geistig verwandt mit der frühen „Madonna an der Treppe" und zugleich den hohen monumentalen Stil der Sibyllen vorbereitend, ist die Florentiner Madonna durch die wundervolle Geschlossenheit der Gruppe, das tiefe Pathos der Empfindung und die eminent plastische Durcharbeitung der Motive wohl das vollkommenste Werk aus der Frühzeit Michelangelos. Der absichtlich oder zufällig unvollendete Zustand der Arbeit bewahrt dem Marmor den Eindruck nie versiegender Frische und ewig quellenden Lebens.

In dem anderen Tondo der Londoner Akademie ist der feierliche Ernst dem heiteren Spiel gewichen. Die kleine Episode des Christusknaben, der vor einem Vögelchen zurückscheut, das ihm der Spielkamerad vorhält, ist in weicher, lyrischer, an Lionardo gemahnender Tonart vorgetragen. Beide Werke aber zeigen deutlich die stilistische Entwickelung des Künstlers, der den scharfkantigen Re-

liefstiel der Pietà und des David zu dem weicheren und plastisch reicheren der Meisterjahre wandelt.

Die Jugendperiode Michelangelos schließt mit einem gewaltigen Torso, dem

Matthäus

in der Akademie von Florenz, der als einzige von zwölf für den Dom bestimmten überlebensgroßen Statuen auf uns gekommen ist, und der trotz seines unvollendeten Zustandes ein wichtiges Bindeglied zwischen den frühen und späten Werken des Meisters bildet, indem er erkennen läßt, wie die schon in dem Frühwerk des Kentaurenkampfes angeschlagene Tonart, das Pathos der schweren Last, immer gewaltiger anschwillt. Der Kampf der Form mit der Materie, das Sichlosringen des Körpers aus der Umklammerung des festen Steines, der mit der unbeweglich starren Wucht seiner Masse den formbildenden Drang des schaffenden Genius in Fesseln zu schlagen droht, mutet uns an wie ein Vorspiel zu jenem noch gewaltigeren Drama, das wir zwanzig Jahre später in den Mediceergräbern erleben.

Zweites Kapitel.

Die Mannesjahre (1505—1534).

1. Im Rom Julius des Zweiten (1505—1517).

Mitten in der Arbeit am Karton und anderen Aufträgen für Florenz und Siena traf Michelangelo der Ruf Julius des Zweiten, des ihm schon von seinem ersten römischen Aufenthalt her bekannten Kardinals Vincola, der im Jahre 1503 den päpstlichen Thron bestiegen hatte. Mit ihm, zugleich dem gewaltigsten Kriegshelden unter den Päpsten, beginnt die Blüte der römischen Hochrenaissance. An Sinnesart und Temperament Michelangelo wahlverwandt, ist Julius der Zweite der Mitschöpfer der Sixtinischen Kapelle und der mächtigste Förderer des Michelangeloschen Genius geworden.

Der Architekt Giuliano da San Gallo war der Vermittler der Berufung Michelangelos nach Rom, der jetzt als beginnender Dreißiger im Frühjahr 1505 abermals den Boden der ewigen Stadt betrat, doch nicht wie damals als unbekannter Neuling, sondern schon mit dem Ruf, der Erste seinesgleichen zu sein. Der bereits bei Lebzeiten auf seinen Nachruhm bedachte Papst verlangte sein eigenes Grab-

mal von der Hand des berühmten jungen Florentiners für den Sankt Peter, ein Auftrag, mit dem er den eigenen geheimen Wünschen des Schöpfers des „Giganten" nach großen und monumentalen Aufgaben entgegenkam. Nichts Geringeres sollte entstehen, als ein im Geiste jener antiken Mausoleen konzipiertes Riesendenkmal, von denen man in der Engelsburg, der Ruine des Grabmals Hadrians, noch täglich ein alle modernen Vergleiche ausschließendes und in seinen Dimensionen unnachahmliches architektonisches Vorbild vor Augen hatte.

Acht Monate einsamer schwerer Arbeit in den Marmorbrüchen Carraras folgten, um das Material auszuwählen und nach Rom zu schaffen — da, in den ersten Stadien der künstlerischen Inspiration, gebietet der Papst plötzlich Halt.

Michelangelo selbst hat seinem Schüler Condivi den Verlauf jener Katastrophe erzählt, der wir heute statt des, Torso gebliebenen, Juliusgrabes das noch gewaltigere Werk der Sixtinischen Decke verdanken, und der berühmte Bericht mag auch hier als lebendiges Dokument aus jenen Tagen in einer wortgetreuen Übersetzung [1]) seine Stelle finden:

„Es hatte der Papst dem Michelangelo aufgetragen, er solle, falls er Geld brauche, zu niemand anderem gehen als zu ihm, damit er nicht da und dort herumzulaufen hätte. Nun geschah es eines Tages, daß der Rest der Marmorblöcke, die in Carrara geblieben waren, nach Ripa kam. Michelangelo, der sie hatte abladen und nach Sankt Peter kommen lassen, als er die Schiffracht, die Verladung und den Fuhrlohn bezahlen wollte, ging zum Papste, Geld zu verlangen, aber er fand den Zutritt schwierig und denselbigen beschäftigt. Deshalb kehrte er nach Hause zurück und, um die armen Leute nicht Ungemach leiden zu lassen, die etwas bekommen sollten, bezahlte er alle aus dem Seinigen, seine Gelder einzubringen gedenkend, wenn er es vom Papste bequem haben könnte. Als er nun eines andern Morgens wiederkam und in das Vorzimmer eintrat, um Audienz zu erhalten, da trat ihm ein Reitknecht entgegen und sagte: ‚Verzeiht, aber ich habe den Auftrag, Euch nicht eintreten zu lassen.' Es war ein Bischof anwesend, der, als er die Worte des Reitknechtes hörte, ihn schalt und sagte: ‚Du mußt nicht wissen, wer der Mann ist.' ‚Wohl kenne ich ihn,' er-

1) Von R. Valdek [Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. VI. Wien 1874].

widerte der Reitknecht, ‚aber ich bin gehalten, das zu tun, was mir von meiner Herrschaft aufgetragen worden, ohne weiter zu fragen.‘ Michelangelo (dem bis dahin niemals die Tür verschlossen oder der Eintritt war verwehrt worden), als er sich so abgewiesen sah, ganz entrüstet über den Vorfall, antwortete ihm: ‚Und Ihr werdet dem Papst sagen, daß, wenn er von nun an mich wird haben wollen, er mich wo anders suchen wird.‘ Darauf kehrte er nach Hause zurück und befahl den beiden Dienern, die er hatte, daß sie all seinen Hausrat verkaufen und sobald sie das Geld dafür erhalten, ihm nach Florenz nachkommen sollten. Er selbst nahm die Post und gelangte um zwei Uhr des Nachts nach Poggibonsi, einem Kastell auf dem Gebiete von Florenz, an 18 oder 20 Miglien von der Stadt entfernt. Daselbst, als an einem sicheren Orte, legte er sich zur Ruhe. — Bald darauf langten fünf Kuriere an von Julius, die den Auftrag hatten, ihn zurückzubringen, wo immer sie ihn fänden. Aber da sie ihn an einem Orte erreicht hatten, wo sie ihm keine Gewalt antun konnten und Michelangelo ihnen drohte, er werde sie totschlagen lassen, wenn sie das Geringste versuchten, so verlegten sie sich aufs Bitten, und, da dies nichts half, verlangten sie von ihm, daß er wenigstens den Brief des Papstes beantworte, den sie ihm vorgezeigt hatten, und namentlich, daß er schreibe, sie hätten ihn nicht eher eingeholt, als in Florenz, damit derselbige merken konnte, daß sie ihn nicht hätten zurückbringen können gegen seinen Willen. Der Brief des Papstes lautete so: ‚Daß, sowie er das Gegenwärtige gesehen, er sofort nach Rom zurückkommen sollte, bei Vermeidung seiner Ungnade.‘ Worauf Michelangelo in Kürze antwortete: ‚Daß er niemals zurückkommen werde, und daß er es nicht verdiene, für seine guten und treuen Dienste einen solchen Umschlag zu erleben, daß er von seinem Angesicht gejagt werde, wie ein schlechter Kerl; und dieweil Seine Heiligkeit nichts mehr hören wolle vom Grabmal, so sei er außer Pflicht und wolle sich zu nichts anderem verpflichten.‘ Sobald der Brief ausgestellt war, wie es erzählt worden, und die Kuriere entlassen, ging er nach Florenz, woselbst in den drei Monaten, die er dort zubrachte, der Signoria drei ‚Breve‘ zugesandt wurden, voll von Drohungen, sie sollten ihn zurückschicken, sei's mit Güte, sei's mit Gewalt.“

Es bedurfte dann noch monatelanger Verhandlungen des Papstes mit den Florentiner Behörden und der Ausstellung aller möglichen Sicherheiten, ehe Michelangelo bewogen werden konnte, sich dem Papste, der eben auf einem seiner Feldzüge als Sieger in Bologna

eingezogen war, zu Füßen zu werfen und nach erhaltener Absolution sich aufs neue zur Verfügung zu stellen. Vom Grabmal war einstweilen nicht mehr die Rede. Aber ein sitzendes Kolossalbild des Papstes entstand in jenen Jahren, das nicht auf uns gelangt ist, da es bald darauf in den erneuten Kämpfen um Bologna von den Feinden des Papstes zerstört wurde.

Das Juliusgrab.

Was Julius den Zweiten zu dem plötzlichen Fallenlassen des Denkmalsprojektes bestimmt hatte, blieb Michelangelo verborgen. Er sah darin nichts als eine Intrige seines Gegners Bramante, während wir heute mit Bestimmtheit annehmen können, daß das Grabmal damals den weitausgreifenden Bauplänen des Papstes zum Opfer fiel. Der Riesengedanke eines neuen Sankt Peter war in jenen kritischen Tagen im Gehirn des Papstes gereift, und es war ganz erklärlich, daß nun das Grabmalsprojekt dem größeren Plan des neuen Kirchenbaues weichen mußte, der erst nach seiner Vollendung das Werk Michelangelos aufnehmen konnte. Julius der Zweite hat den Abschluß dieser beiden gewaltigen Unternehmungen nicht mehr erlebt: die Decke der Sixtinischen Kapelle, deren Ausmalung durch Michelangelo in die letzten Jahre seiner Regierung fällt, ist sein höchster geistiger Ruhmestitel geworden. Was von dem Grabmal mehr als dreißig Jahre nach seinem Tode zustande kam, ist nur ein schwacher Abglanz des grandiosen ersten Entwurfs.

Über die künstlerische Ausgestaltung dieser ersten Idee sind wir auf die oben angedeuteten Vermutungen angewiesen. Es scheint, als ob mit dem Fallenlassen dieses ursprünglichen Planes, der auf ein von allen Seiten umschreitbares Freigrab von rechteckigem Grundriß und etagenmäßigem Aufbau ausging, dem architektonischen Teil des Werkes der Lebensnerv durchschnitten wurde (Abb. 26). Der resignierende Entschluß zu einer immer mehr dem alten Schema des Wandnischengrabes sich nähernden Anlage, wie sie nach dem Tode des Papstes in den erhaltenen Zeichnungen nach den Originalentwürfen Michelangelos und in der endgültigen Gestalt zutage tritt, ist dem Werke verhängnisvoll gewesen. Die jahrzehntelange Verschleppung der Ausführung, die das Feuer der ersten Begeisterung allmählich erkalten ließ, mag an dem so wenig befriedigenden Kompromißcharakter dieses Juliusgrabes ebensoviel Schuld tragen, wie der schon mehrfach betonte mangelnde „dekorative" Sinn des Meisters. Der gewaltsame unvermittelte Wechsel der Größendimensionen in

Abb. 26. Juliusgrab, Entwurf.

den figürlichen Teilen, das unharmonische Verhältnis zwischen Unter- und Oberbau, die völlig unorganische Füllung der großen Mittelnische, die kleinlichen Abschlüsse nach oben und viele andere Dissonanzen wirken in den Skizzen nicht minder unerträglich wie in der endgültigen Fassung, die im übrigen ganz auf die Rechnung der verschiedenen untergeordneten Hilfskräfte zu setzen ist, deren Michelangelo sich notgedrungen bediente. Auch hier, wie in der Sixtina, beginnt der künstlerische Genuß erst mit der isolierten Betrachtung der einzelnen Figuren, deren ursprüngliche stattliche Gesamtzahl von vierzig, soweit sie ganz aus des Meisters eigenen Händen stammen, auf fünf zusammengeschmolzen ist: den „Moses", die „Louvre-Sklaven", und die erst dreißig Jahre später entstandenen beiden weiblichen Figuren zu seiten des Moses.[1])

Der Moses

ist Michelangelos berühmteste Skulptur. Thema und Auffassung haben von jeher gerade dieser Schöpfung auch in den Kreisen der Betrachter, die der Kunst sonst fernstehen, die stärkste Wirkung gesichert. Literarisch zugespitzte, auf die Suggestion eines dramatischen Effektes angelegte Deutungen, die hier den Moses in zorniger Erregung über die Tänzer ums goldene Kalb sehen wollten — wie er „durchbebt von Abscheu und Schmerz sich niedergelassen hat, aber nur um im nächsten Moment aufzufahren und die Gesetzestafeln am Fuß des Sinai zu zerschmettern" — haben dazu beigetragen, die Popularität des Werkes auf Kosten eines wirklichen Verständnisses ins Ungemessene zu steigern. In zahllosen Nachbildungen und abscheulichen Verkleinerungen, die das gigantische Werk zur Salon- und Schreibtischzierde herabwürdigen, über die ganze Welt verbreitet, ist es meistens dieser Moses, der Michelangelos Namen schon an die Ohren der Kinder dringen läßt. Auch hier gilt, wie

1) Über die Zugehörigkeit der allegorischen Figur des sog. „Siegers" (im Bargello) zum Juliusgrab sind die Meinungen geteilt.

beim David, die Mahnung, die Statue erst selbst zu befragen, ehe man in sie hineinlegt, was sie scheinbar interessanter macht. Man erkennt dann bald, daß man dem Werke seinen höchsten Wert raubt und zu einem Effektstück degradiert, was für die Ewigkeit geschaffen wurde.

Abb. 27. Moses.

Das unerläßliche Attribut jedes wahrhaft monumentalen Kunstwerks ist die Ruhe. Ein Blick auf die Hände der Figur genügt für jeden, der das Ganze nicht gleich erfassen kann, um die Absicht des Meisters klarzustellen. Und sieht man dann weiter zu, so erkennt man, wie die ganze Riesengestalt aus zwei mächtigen Blöcken aufgetürmt wurde, die Ober- und Unterkörper bilden und deren Umrisse eine völlig geschlossene ruhige Linie geben. Kein Glied, keine Gewandfalte oder sonst eine Einzelheit darf sich über die Grenzen dieses gesetzmäßigen Aufbaues hinauswagen. Und innerhalb dieses festgefügten Rahmens ist, bei allem Reichtum der Einzelform, jedes Motiv dem Gesetz des Gleichgewichts und der strengen Unterordnung unter das Ganze unterworfen. Während der linke Arm und das rechte Bein die volle Breitansicht entwickeln, leiten die entsprechenden beiden anderen Gliedmaßen den Blick in die Tiefe. Aus beiden Kontrasten entwickelt sich organisch als dritte Blickrichtung der in die Diagonale gestellte Kopf. Im weiteren Innenbau ist alles darauf angelegt, die

Abb. 28. Kopf des Moses.

Kluft zwischen Ober- und Unterkörper zu überbrücken und beide Teile unauflöslich miteinander zu verketten. Während die Lage des linken Armes, der im Schoße ruht, eine durchgehende Linie von der Schulter herab über das Gewand bis auf die unterste Endigung der rechten Seite herstellt, die wie eine mächtige Brücke die beiden Körperhälften verbindet, vermitteln die übereck gestellten Gesetzestafeln mit der Diagonale ihrer Kanten zwischen dem hochaufgerichteten Oberkörper und der Horizontale des Schoßes.

Innerhalb der jedem Motiv angewiesenen Schranken aber sorgt der überquellende Reichtum an Einzelformen dafür, daß nirgend auch nur einen Augenblick das Gefühl des Erdachten, des kalt Berechneten aufkommen kann. In jähem Sturz gleich einem entfesselten Gebirgsbach rauscht der mächtige Bart über den ganzen Oberkörper herab, und dem herkulischen entblößten Arm antwortet in der unteren Region das aufgestemmte rechte Bein, über dessen Granitkegel wie ein Felsenstrom die Gewandfalten des riesigen Mantels sich ergießen. Hoch oben aber ragt über diesen Gebirgsmassen auf ehernem Nacken ein Haupt in die Wolken, in dessen übermenschlicher Kraft und Größe wir den furchtbaren Sendboten Jehovas erkennen, der mit seinem Schöpfer Zwiesprache gehalten hat.

„Und die Haut seines Angesichtes glänzte davon, daß er mit ihm geredet hatte." Dem Mißverständnis eines der ältesten Bibelübersetzer, der das hebräische Wort „karan" („glänzen") mit „keren", das „Horn" bedeutet, verwechselte, worin ihm die späteren Übersetzer folgten, verdankt der Moses die beiden Hörner, mit denen er schon lange vor Michelangelo ausgestattet wurde. Was aber bei

seinen Vorgängern nur äußere Zutat und historisches Attribut war, wird für Michelangelo zu einem künstlerischen Ausdrucksmittel kühnster und genialster Art. Wie von der dämonischen Urkraft des Riesenhauptes selbst erzeugt, sprießen diese Hörner hervor und wirken, sobald man sich in den Kopf „eingelebt" hat, wie ein natürlicher, fast selbstverständlicher Bestandteil seines Wesens. Nicht den in plötzlichem Zornesausbruch über das abtrünnige Volk erregt dasitzenden Heros erblicken wir somit in diesem Moses, sondern einen, von dem ewigen Brande des in seinem Innern glühenden göttlichen Feuers beseelten Halbgott, der unbeweglich für alle Zeiten dort oben fortthronen wird — ein marmorner Genosse der ragenden Hochgestalten in der Sixtina [1]).

Die Louvre-Sklaven.

Hat der Moses, der ursprünglich für die hohe Plattform des ersten Geschosses bestimmt war, durch seine niedrige Aufstellung einen großen Teil seiner Wirkung einbüßen müssen, so sind die beiden anderen vollendeten Figuren schon bei Lebzeiten des Meisters gänzlich aus dem Bereich des Grabmals losgelöst und in weite Ferne versprengt worden. Frankreichs Hauptstadt darf sich rühmen, zwei der herrlichsten Marmorwerke zu besitzen, die je aus Michelangelos Hand hervorgegangen: die beiden sogenannten „Sklaven", die vom König Franz I. erworben, heute im Louvre trotz ihrer schlechten Aufstellung den Ruhm ihres Schöpfers weit eindringlicher verkünden (Abb. 29 u. 30), als die schwächlichen Figuren der Lea und Rahel in San Pietro in Vincoli, die, ein Menschenalter später entstanden, die schon ermattende Hand des Meisters zeigen.

Als plastischer Schmuck für das große Untergeschoß des Julinsdenkmals geplant, wie die Skizze erkennen läßt (Abb. 26), sind auch sie, wie es jetzt seit der Sixtinischen Decke fast Gesetz im Schaffen Michelangelos geworden ist, als Repräsentanten seelischer und physischer Kontraste aufgefaßt: der Widerstand gegen die Fessel, das Sichaufbäumen bei dem einen (30), das Ermatten und Erliegen bei dem anderen (29). Dort ein vergebliches Anspannen gewaltiger Muskelkräfte gegen die grausame Umschnürung — hier das Ende des Kampfes, die völlige Entkräftung und Resignation in den Banden des Schlummers. Von jeher hat diese zweite Figur (29) die größere Gewalt über Herz und Auge der Betrachter ausgeübt. Nie wieder ist

1) Vgl. die erschöpfende meisterliche Analyse Robert Vischers in Spemanns „Museum" Bd. X.

Abb. 29 u. 30. „Sklaven" im Louvre.

in der bildenden Kunst aller Zeiten die gliederlösende Kraft des „größten Wohltäters der Menschheit" mit dieser Weihe und Erhabenheit geschildert worden. Wie diese göttlichen Glieder in voller Pracht und Schönheit erstrahlen, während die Fittiche eines todesähnlichen Schlafes sie umrauschen — das ist ein Schauspiel von so unwiderstehlich suggestiver Kraft, daß man unwillkürlich den Atem anhält und auf die Klänge einer unsichtbaren Musik lauscht. Und doch: all die Wirkungen, deren Macht wir spüren, ohne sie benennen zu können, werden einzig durch die Kunst des Plastikers hervorgerufen. Derselbe Meißel, der mit wuchtigen Schlägen die kraftstrotzenden Muskeln des anderen Sklaven in ein mächtig wogendes Auf und Ab von Hügeln und Tälern ordnete, glitt wie von Geisterhänden geführt über die weichen und bei aller Kraft doch so unend-

lich zarten Glieder dieses „Sterbenden". Gegenüber dem wilden Zickzack der gebrochenen Linien des Kämpfers drüben, durchströmt hier ein ununterbrochener, in sanftesten Schwingungen herniedergleitender Rhythmus die ganze Gestalt vom Scheitel bis zur Sohle. Vergleicht man Einzelheiten, wie etwa das linke Bein hier und dort, so scheint es, als ob eine andere Hand gearbeitet hätte. Und es ist doch nur die Kunst des allmächtigen Bildners, die dem Instrument des menschlichen Körpers alle Klänge zu entlocken versteht, je nach der höheren Absicht, die erst das Ganze enthüllt.[1])

Wer möchte angesichts solcher Werke noch von antiken Vorbildern und Einflüssen reden. Die Verwandtschaft mit dem eben erst der Erde entstiegenen Laokoon ist eine rein äußerliche, ebenso wie bei dem Florentiner Matthäus, von dem man Ähnliches behauptet hat; weder von dem Geist noch der Form dieses vielbewunderten akademischen Virtuosenstücks ist auch nur ein Hauch in den Figuren des Michelangelo zu spüren. Gegenüber der aufdringlichen Theatralik und der Bravour der Technik in jenem Werk quillt hier alles aus der Tiefe. Die Spekulation auf den Beschauer weicht jenem stillen Für-sich-Existieren, das den Meisterwerken höchsten Ranges ihren Ewigkeitswert verleiht, und das namentlich den „sterbenden" Sklaven dem Geist der hohen Antike weit näher rückt als den Laokoon, der nur den äußerlichen zeitlichen und örtlichen Ursprung mit jener gemein hat.

Und blicken wir uns in Michelangelos eigenen Werken um! Wie weit liegt jetzt der David hinter uns, der mit seiner flachen Reliefansicht, der posierten Stellung und dem reichen, aber zusammenhangslosen Detail seiner Formen neben der unerschöpflichen Fülle wahrhaft plastischen Lebens und der unendlichen Tiefe der Empfindung, die der Louvresklave atmet, nicht mehr bestehen kann.

II. Die Cappella Medici in Florenz (1517—1534).

Den heroischen Tagen Julius des Zweiten folgte die kurze Epoche des lebensfrohen Leo des Zehnten, des ersten Papstes aus dem Hause der Mediceer. Aus frühen Kindheitstagen mit Michelangelo bekannt, im gleichen Jahr mit ihm geboren und von denselben Lehrern erzogen, hatte er dessen Entwickelungsgang aus der Ferne

1) Man beachte namentlich die wundervolle rechte Hand des „Sterbenden". Es ist wohl die schönste Hand, die die Bildhauerei aller Zeiten hervorgebracht hat; sie nimmt denselben Rang ein wie die Hände der Mona Lisa in der Malerei.

verfolgt und bereitete jetzt in der gemeinsamen Heimat Florenz aufs neue den Boden für des Meisters Tätigkeit. Die noch immer (und bis auf den heutigen Tag) unvollendete Fassade der Stammkirche der Mediceer, San Lorenzo, sollte durch Michelangelo ihren dekorativen und plastischen Schmuck erhalten. Die zuerst mit Feuereifer ergriffene Arbeit hat bald anderen weichen müssen. Die schnell aufeinander folgenden Todesfälle in der Familie des Papstes ließen die Sorge um eine würdige Begräbnisstätte in den Vordergrund treten. Vom Jahre 1520 ab finden wir Michelangelo mit den Arbeiten für die Cappella Medici beschäftigt. Auch diese Monumentalschöpfung, die der größte Ruhmestitel des Bildhauers wurde, wie die Sixtinische Kapelle der des Malers geworden ist, kam unter den widrigsten äußeren Umständen zur Ausführung. Sie ist ein Torso geblieben, wenn auch ihre endgültige Gestalt mehr von den ursprünglichen Gedanken des Meisters aufbewahrt hat als es beim Juliusdenkmal der Fall war.

Wenn uns jenes römische Grabmal durch die machtvoll dominierende Mosesgestalt trotz alles zeremoniellen Beiwerks wie ein Triumphgesang des Lebens über Vergänglichkeit und Sterben, wie ein Hymnus auf die allbezwingende Gewalt der „Persönlichkeit" anmutet, so sind hier in der Cappella Medici die dunklen Mächte des Todes die Sieger geblieben. Das gesteigerte Lebensgefühl, das die unbegrenzte physische Energie jenes Riesenkörpers auf den Beschauer überträgt, weicht hier beim Anblick der nicht minder gigantischen Leiber der Sarkophagfiguren der vernichtenden Empfindung der Ohnmacht aller irdischen Existenz.

Die Madonna Medici.

Das Herrscherrecht, das die vier Sarkophagfiguren über ihre marmornen Genossen ausüben und durch das sie mit magischer Gewalt den Blick immer wieder auf sich zurücklenken, rückt erst allmählich, bei öfteren Besuchen der Kapelle, die übrigen Figuren in den Gesichtskreis des Beschauers. Von den drei Gestalten auf der schmucklosen Marmorlade, die die Gebeine Lorenzos des Prächtigen und seines Bruders Giuliano birgt, stammt nur die Madonna ganz aus des Meisters eigenen Händen. Zu den beiden männlichen Heiligen hat er nur die Modelle gefertigt. Um die Entwickelung des plastischen Stils Michelangelos sich anschaulich zu machen, gibt es keine bessere Gelegenheit als einen vergleichenden Blick von dem Jugendwerk der Madonna Brügge (Abb. 31) zu dieser Madonna Medici

Abb. 31. Madonna Brügge.

Abb. 32. Madonna Medici.

(Abb. 32). Statt der lockeren Fügung der Gruppe in dem Frühwerk, die es erlaubt, das Kind aus dem Ensemble herauszulösen, ohne das Motiv wesentlich zu schädigen, finden wir hier eine organische Verkettung der beiden Körper, ein so inniges Zusammenwachsen von Mutter und Kind, daß eine Trennung undenkbar wäre. Der dort noch schüchtern vorgetragene Kontrapost, die Drehung des Kinderkörpers in der Hüfte, wird hier mit einer elementaren Kraft ohnegleichen ausgestattet, und es ergibt sich dadurch wie durch die Art des Sitzens der Madonna ein solcher Reichtum an „Achsen", daß das ältere Werk daneben plötzlich befangen und ganz primitiv erscheint. Es ist daher auch ganz unmöglich, die Madonna Medici aus der flachen Photographie allein zu verstehen; sie ist so eminent „dreidimensional", daß erst ein Umschreiten der ganzen Gruppe die unerhörte Fülle ihres plastischen Inhalts enthüllt. Dasselbe gilt von der Behandlung des Details. Gegenüber den Schärfen und Härten in den

Abb. 33. Kopf des Giuliano de' Medici.

Abb. 34. Kopf des Lorenzo de' Medici.

Konturen — man vergleiche etwa das Gewand über den Knien der beiden Madonnen und die Behandlung des Kopftuches — erscheint in der Madonna Medici alles wie aus einem Guß. Hier gibt es kein Stocken, keine Unterbrechung. Alle Formen fließen ineinander und drängen unaufhörlich aus der Tiefe an die Oberfläche. Das Schauspiel einer „gemeißelten" Gruppe, wie es jene Jugendarbeit bietet, verwandelt sich in das höhere eines lebendigen, ewig strömenden Spiels plastischer Formen. Der reiferen künstlerischen Sprache gemäß hat auch das seelische Element eine Steigerung erfahren. Die bei aller bewußten Feierlichkeit doch mehr liebenswürdig-anmutige Brügger Madonna kann sich mit dem hohen Schwung der Mediceerin nicht messen, aus deren Zügen uns der Geist der Sixtinischen Sibyllen entgegenleuchtet.

Die Fürsten.

Die Deutung der beiden sitzenden Mediceer ist von jeher auf Schwierigkeiten gestoßen (Abb. 33 u. 34). Schon die Zeitgenossen des Künstlers beklagten es, daß die Dargestellten mit ihren lebenden Vorbildern keine Ähnlichkeit hätten. Michelangelos Antwort, „in tausend Jahren werde doch niemand mehr wissen, wie die Herzöge ausgesehen hätten", verweist den Tadlern ihre kleinliche Gesinnung. „Porträts"

zu bilden, war Michelangelo, seinem ganzen künstlerischen Wesen nach, unmöglich. So tief er die Geheimnisse des organischen Schaffens der Natur belauscht hatte: die Nachbildung der äußeren Zufälligkeiten einer individuellen Erscheinung hätte er als eine seiner unwürdige Aufgabe empfunden. Seine Verachtung der Niederländer stammt psychologisch aus derselben Quelle. Nur, wo er über die Natur hinausgehen und gesteigerte Menschen, Idealbilder, Typen schaffen konnte, war er in seinem Reich. So faßte er hier sein Thema in weit höherem Sinne als in dem äußerlichen, den beiden Capitani ein „Denkmal" zu setzen. Er gab die Darstellung zweier typischer Kontraste menschlicher Existenz, wie sie in allen Zeiten und bei allen Völkern vorkommen. In Anlehnung an das Charakterbild, das er selbst und seine Zeitgenossen sich von den beiden Mediceern geschaffen hatten, schildert er den Giuliano als einen offenherzigen menschenfreundlichen, etwas träumerischen Fürsten, der in bequem lässiger Haltung von seinem hohen Sitze aus auf die Menge unter ihm herabschaut, aus der ihm ein „Evviva" oder eine Bitte entgegenschallen mag. Der lässig gehaltene Kommandostab, die ganz energielose linke Hand, deren Finger nur lose noch eine Münze halten, das liebenswürdige Zucken in den Mundwinkeln des äußerlich so energisch gebauten Kopfes — alles deutet darauf hin, daß bald die offizielle Würde des thronenden Imperators dem freundlich gewährenden Lächeln des Menschenfreundes Platz machen wird.

Ganz anders stimmt uns der Anblick seines Gegenüber, des Lorenzo de Medici. Anstatt der selbstvergessenen Offenheit dort, haben wir hier die in sich gekehrte Haltung eines verschlossenen, sich in sich selbst zurückziehenden Grüblers. Während das Antlitz durch die schweren Schatten des Helmes in ein wohlberechnetes Halbdunkel gelegt und der Mund durch die Finger der linken Hand verdeckt wird, ruht der Ellenbogen auf einer fest verschlossenen Kassette. Das Beiwort des „Pensoso", das Vasari dieser Gestalt verliehen, ist lange mißverstanden worden und hat diesem Mediceer den unverdienten Ruhm eines weltabgewandten idealen Träumers eingetragen. In Wirklichkeit sind es recht irdische Gedanken an äußere Macht, das Grübeln über einen klug abzuwägenden politischen Schachzug, die diesen von seinen Zeitgenossen als ebenso geizig wie rücksichtslos in der Durchführung seiner Pläne geschilderten Mediceer beschäftigen. Es ist der „Principe", dem Macchiavelli sein fast mehr berüchtigtes als berühmtes Buch gewidmet hat. Der Hinweis auf den Jeremias der Sixtinischen Kapelle ist ganz äußerlich und hinfällig. Er kann

höchstens dazu dienen, die Darstellung abgrundtiefen Seelenleids und Weltschmerzes in den schwer lastenden, kaum beweglichen Gliedern jenes Propheten mit der fast tigerhaften Elastizität und Sprungbereitschaft zu vergleichen, die hier allein schon die Beinhaltung des Fürsten ausdrückt, und somit abermals den unerschöpflichen Reichtum Michelangelos in der Verkörperung der differenziertesten seelischen Stimmungen anzustaunen.

Die Allegorien.

So grandios die Wirkung der beiden Capitani ist: sie erscheinen doch nur wie ein Vorspiel in irdischen Regionen zu dem raum- und zeitlosen Drama, das sich auf den Sarkophagen abspielt. Die gigantischen Leiber zweier Männer und Frauen, zu je einem Paare geordnet, lösen alle Dissonanzen menschlicher Existenz auf in die elementaren Urgegensätze der Tageszeiten: Morgen und Abend, Tag und Nacht. Entsprechend dem grammatischen Geschlecht, das sie in der Muttersprache des Künstlers führen, sind Morgen und Nacht (Aurora und Notte) weiblich, Tag und Abend (Giorno und Crepuscolo) männlich gebildet worden. Sowohl in der Gestaltung der Gruppen wie innerhalb der Paare selbst herrscht das Gesetz des Kontrastes, jenes schon so oft betonte dramatische Grundprinzip der Michelangeloschen Komposition, das hier mit einer Konsequenz ohnegleichen zu unerhörtester Wirkung gesteigert worden ist. Von der einzelnen Gestalt ausgehend ergreift der Kontrapost das ganze Figurengebäude und durchdringt es, formal und geistig, in unendlich kunstreicher Polyphonie.

Auf dem Sarkophag des Lorenzo ruhen die Gestalten der Morgen- und Abenddämmerung. Der Zwielichtstimmung entsprechend, in die die Fürstengestalt dort oben getaucht ist, sind zu seinen allegorischen Begleitern die Repräsentanten der Übergangsstadien im Leben des Tages gewählt worden.

Nach ruheloſem, von schweren Träumen beängstigten Schlummer erhebt sich der jugendliche, voll erblühte Körper der Aurora von seinem Lager. Noch ganz im Banne der Nacht und des Schlafes vermögen nur die äußeren Gliedmaßen sich aus der Umklammerung der dunklen Mächte zu befreien. Mehr unwillkürlich als absichtlich macht das linke Bein, vom aufgestützten rechten Arm unterstützt, die erste noch ganz resultatlose Anstrengung, den Körper der Schläferin aufzurichten. Die Bewegung erstirbt schon im Keim. Der Ausblick in den anbrechenden Tag ist düster und voller Ahnung neuen Leides.

Abb. 35. Aurora.

Die Hand, die das Antlitz entschleiert, bleibt, unschlüssig ob sie die Bewegung vollenden soll, am Zipfel des Kopftuchs haften. Dem Haupt fehlt die innere Kraft, sich aufzurichten; es hat wie der Körper die Tendenz, wieder in die Ruhelage zurückzusinken; selbst der Seufzer, der zwischen den halbgeöffneten Lippen hervordringen möchte, verstummt im Moment des Entstehens. Dieser erschütternde Kontrast des blühenden Menschenleibes und der todesmüden Seele, die ihn bewohnt, erhebt diese Schöpfung Michelangelos auf die höchsten Höhen menschlicher Kunst überhaupt. Die Tragik, die uns die Niobe oder der Laokoon bieten, kann daneben nur wie rhetorisches Pathos wirken. Es sind hier in der Aurora Töne angeschlagen, die jenseits des Bereichs der antiken Gefühlsskala liegen.

In dem Genossen der Aurora, dem Crepuscolo, klingt die Stimmung müder Resignation weiter (Abb. 36). Im Übergang des Mannes- zum Greisenalter begriffen, repräsentiert die Gestalt das der weiblichen Figur entgegengesetzte Stadium des Tages, der sich zum Ende neigt. Dem allmählichen Erwachen der Lebenstriebe dort entspricht hier ihr langsames Verlöschen, den elastisch schwellenden, gespannten Muskeln der jungen Frau die erschlaffenden, faltenreichen des altern-

Abb. 36. Crepuscolo.

den Mannes. Der linke Arm hält nur mühsam noch der Gewalt des schweren Körpers stand, das Haupt neigt sich bereits auf die Brust, und in wenigen Augenblicken wird auch das jetzt noch lässig übergeschlagene Bein sich strecken und der Rumpf nach rückwärts sinken.

Den dumpfen Mollklängen dieses plastischen Zwiegesanges antwortet drüben auf dem anderen Sarkophag ein schrilles Fortissimo unerhörter Dissonanzen. Die Körper, die sich dort noch fast harmonisch der niedergleitenden Linie des Sarkophagdeckels anschmiegten, geraten hier in den heftigsten Kampf mit ihrer architektonischen Basis. In jäher Steilheit türmen sich die beiden mächtigen Dreiecke der Beine empor, deren Knie im Gegensatz zu den runden Formen des vorigen Paares wie zwei spitze Kegel in die Lüfte ragen. Das dort halb verschleierte Weh schreitet hier im dröhnenden Maestoso einher. Auch innerhalb dieses Paares selbst herrscht ein Antagonismus: die geistigen Kontraste sind zu diametraler Gegensätzlichkeit gesteigert: zwischen Tag und Nacht gibt es keine Verwandtschaft wie zwischen den Dämmerungsstadien des Morgens und Abends.

Ein gigantischer Männerleib im Vollbesitz unermeßlicher Kräfte liegt der „Giorno" hingewälzt auf seinem engen Lager wie eine

Abb. 37. Giorno.

drohende Lawine. Mit gewaltigem Ruck emporfahrend enthüllt der Riese die Muskelberge seines Rückens und seiner Schultern, während einer der mächtigen Arme in die Tiefe greift und zur Hälfte unseren Blicken entschwindet: ein Motiv, das im Verein mit dem wie drohend hinter dem Rücken aufragenden, unvollendeten, Haupte mit wahrhaft niederschmetternder Gewalt auf den Beschauer einstürmt. Das zuerst als gewaltsam empfundene Emporrichten des Knies erscheint bald als der notwendige Widerhall des Hauptmotivs im Unterkörper.

Wirkt diese Gestalt mit ihren wie aus Eisen geschmiedeten Muskeln als die höchste Verkörperung ungebrochener lebendiger Kraft, die uns je erschienen, so bringt die Notte das Stadium der tiefsten Erschöpfung seelischer und leiblicher Kräfte zum Ausdruck. Anstatt der herkulisch strotzenden Gliederpracht ihres Genossen zeigt der Körper der schlummernden Riesin die welke Haut einer Frau, deren einstige Schönheit die Leiden des Gebärens und tausend Lebensqualen durch grausame Falten entstellt haben. Dem mächtigen Aufrecken des Oberkörpers im Giorno antwortet hier das kraftlose Zusammensinken; dem machtvollen Emportauchen des Armes an die

Abb. 38. Notte.

Oberfläche dort, das haltlose Verschwinden in die Tiefe; den flutenden Kraftwellen, die den Rücken des Giorno durchströmen, die Ebbe der Lebenssäfte, die die welken Brüste matt auseinanderfallen läßt. Was dort Äußerung höchster Machtfülle war, das trotzig in die Lüfte aufragende Bein, wird hier zur mühsam untergeschobenen Stütze, auf der der Arm mit dem herabsinkenden, halbbeschatteten Haupt einen letzten schwankenden Halt zu gewinnen sucht. Die qualvolle Lage steigert die Angst der Träume. Die phantastischen Symbole der Eule, des Mohnbündels und der Maske deuten auf die Nachtgespenster, die den Schlummer der todesmatten Schläferin vergiften.

Die vier Allegorien der Mediceergräber bedeuten den Gipfelpunkt in der gesamten Geschichte der neueren Plastik. Wie die formbildende Phantasie der Griechen in den Parthenonskulpturen ihren höchsten Ausdruck gefunden hat, so sind diese Gestalten die monumentalste Verkörperung moderner Gedanken und Empfindungen in plastischer Sprache, die wir kennen, in ihrer ungeheuer persönlichen und individuellen Erscheinung durch eine Welt getrennt von der hohen und reinen Typik der Griechen, aber eben kraft dieser Isoliertheit und Unvergleichlichkeit die einzig ebenbürtigen Genossen jener ragenden

Götterbilder. Im Bereich der Kunst des Meisters selber aber erblicken wir in ihnen den lang vorbereiteten, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt in gesetzmäßiger Entwickelung und Steigerung erreichten Kulminationspunkt all seiner plastischen Gedanken und Entwürfe.

Bis in die allerfrühesten Tage jugendlicher Anfängerschaft, bis auf das Kentaurenrelief, lassen sich die inneren Keime und treibenden Kräfte zurückverfolgen, die sich hier in der Cappella Medici zu so ungeheueren Gebilden entwickelt haben. Wie der stürzende Kentaur jenes kleinen Reliefs schon das ganze Pathos der wuchtenden und fallenden Last entwickelt, das wir als das Hauptelement der Michelangeloschen Kunstsprache erkannten, begegnen uns in steter Fortentwickelung die vorbereitenden Stadien der Mediceergestalten: in dem trunkenen Noah der Sixtinischen Decke die Vorahnung des Crepuscolo, in der ruhenden Frau der Sintflut die Notte, während die plastischen Vorgänger, der Matthäus, die Louvre-Sklaven, namentlich aber die unvollendeten Figuren der Boboligrotten (jetzt in der Florentiner Akademie), die mächtigste Triebkraft seiner künstlerischen Psyche enthüllen, den Kampf der Materie mit der Form. Hier nun in den Sarkophaggestalten der Mediceergräber ist dieser Kampf für die Freiheit des Geistes, jenes Sichlosringen der Seele aus der Umklammerung der Materie in allen Phasen, von dem qualvollen ersten Versuch der Aurora bis zur müden Resignation des Crepuscolo, von der donnernden, felsensprengenden Kraft des Giorno bis zur tiefsten Erschöpfung der Notte, mit einer Intensität dargestellt, die an das Ringen der elementaren Naturkräfte erinnert. Vergeblich schauen wir uns im Bereich aller Kunstschöpfungen der vergangenen und folgenden Jahrhunderte nach einem Erlebnis ähnlicher Art um. Einzig in der Musik Beethovens sind seelische Stimmungen von gleich ungeheuerer Spannkraft in künstlerische Taten umgesetzt worden. Und darin, daß diese äußerlich so eigenmächtig und willkürlich erscheinenden, von Dissonanzen strotzenden Gebilde aus dem tiefinnersten gesetzmäßigen Zwang eines dämonischen Willens entsprungen sind, beruht das Geheimnis ihrer Monumentalität. Von ihnen gilt im allerhöchsten Sinne das, was von den meisten Schöpfungen Michelangelos gesagt werden kann: die in ihrem Inneren wirkenden Kräfte sprengen das Gefäß ihrer wirklichen Erscheinung; erst das Reich des Grenzenlosen wird ihre wahre Heimat.

Die Sprache, in der diese Gedanken vorgetragen werden, ist die „persönlichste", die die Geschichte der Plastik kennt. Formen, wie sie der Rücken des Giorno aufweist, sind nie vorher oder nachher gebil-

det worden. Die Kraftmenschen des antiken und modernen Barock wirken wie aufgeblasen, wenn man sie unmittelbar daneben hält, und scheinen bei einer Vergrößerung zu zerbröckeln. Ihre Größe ist nur eine äußerliche, künstlich erzeugte, und den nicht aus innerstem seelischem Drange entsprungenen Formen versagt die Phantasie des Beschauers den Glauben an die Möglichkeit einer organischen Weiterentwickelung aus eigener Kraft, zu dem ihn die Gebilde Michelangelos unwiderstehlich zwingen. Auf dieser inneren Monumentalität beruht unter anderem auch die ganz „unsinnliche" Wirkung dieser beiden Frauenkörper trotz der unerhört naturalistischen Durchbildung der Einzelformen. Es sind ganz irdische Körper, individuell bis in das kleinste Fältchen hinein, und dennoch erscheinen sie kraft dieser inneren Größe völlig unirdisch, göttlich. Ein Motiv wie das der Aurora wäre unter den Händen auch der größten Meister der zeitgenössischen und folgenden Generationen, etwa des Tizian oder des Rubens, ja selbst Raffaels unbedingt „sinnlich" ausgefallen, weil der geringere psychische Gehalt es nicht mit einem Schutzwall umgeben hätte. Wenn in der Antike die verklärende Macht einer idealisierenden und typisierenden Kunst den nackten Frauenkörper mit dem Nimbus der Unnahbarkeit zu umkleiden wußte, indem sie seine formale Schönheit über die irdischen Grenzen hinaus erhob (Venus von Milo), so ist hier dieselbe Wirkung durch die Gewalt übermenschlicher seelischer Kräfte erreicht, die in den Figuren schlummert und die Sinne des Beschauers in unlösbare Fesseln schlägt.

Die Jahre, in denen die Mediceergräber entstanden, waren die sturmbewegtesten in Michelangelos äußerem Leben. Ein neuer Papst, Clemens VII., abermals ein Mediceer, hatte mit Kaiser Karl V. gemeinsame Sache gegen Florenz gemacht. Die Herrschaft der oft vertriebenen Mediceer sollte mit Gewalt wieder eingesetzt werden. Als die Stadt sich zur Verteidigung rüstete, wurde Michelangelo zum obersten Leiter der Festungsarbeiten ernannt. Auf der Höhe von San Miniato, wo heute sein Denkmal steht, errichtete er Mauern und Türme gegen den Ansturm der Belagerer. Doch der Geist, der ihn, den glühenden Verehrer der Freiheit seiner Vaterstadt, beseelte, war nicht der allgemeine. Der feige kaufmännische Instinkt der Selbsterhaltung war in diesen „Republikanern" stärker als der Bürgersinn für Freiheit und Unabhängigkeit, der sie einst so groß gemacht hatte. Gerüchte vom Verrat des Oberbefehlshabers, der mit dem

Feinde im Bunde stehe, drangen an Michelangelos Ohr. Wie einst beim ersten Sturz der Mediceer packt ihn sein Dämon und treibt ihn zur Flucht nach Venedig, wo er in eifrigen Danteſtudien das Elend der Tage zu vergessen sucht. Noch Monate zieht sich die Belagerung hin. Michelangelo, von der Signorie zurückgerufen, übernimmt sein Amt aufs neue. Am 12. August 1530 muß Florenz kapitulieren. Während die Schrecken der Verwüstung die Stadt durchtoben, entzieht sich Michelangelo, im Glockenturm von San Niccolo versteckt, der Wut der Sieger. Der Papst sichert ihm Leben und Freiheit zu, wenn er die unterbrochene Arbeit an den Mediceergräbern wieder aufnehmen wolle. In der Abgeschiedenheit der Kapelle, unnahbar für Freund und Feind schafft Michelangelo in diesen letzten Jahren, die er in Florenz verbringt, an den Sarkophagfiguren, den steinernen Zeugen seiner Qualen.

Drittes Kapitel.

Das Alter (1534—1564).

1. Das Jüngste Gericht (1534—1541).

Auch in der physischen Welt überragt die Gestalt Michelangelos die Grenzen aller irdischen Maße. Der Zeitpunkt, wo selbst bei den stärksten Naturen das produktive Schaffen zu ermatten und der kontemplativen Ruhe des Alters zu weichen beginnt, existierte für diesen Riesen nicht. Noch volle drei Jahrzehnte rastloser Arbeit führen den Greis bis an die Schwelle der Neunziger, und ein jedes von ihnen wird Zeuge neuer gewaltiger Kunsttaten, die den kommenden Jahrhunderten die Wege weisen.

Fern von dem glänzenden Treiben der päpstlichen Metropole, in dem reizlosen Stadtviertel des Macello de Corvi, in der Nähe des Trajanforums, schlägt er sein Quartier auf, in einem großen, vielräumigen, aber unwirtlichen Hause, das die Erben Papst Julius II. ihm als Eigentum überwiesen hatten. Es ist dasselbe Haus, das er schon in früheren römischen Jahren von Florenz aus als Absteigequartier benutzt hatte, und in das uns die Briefe des getreuen Bartolommeo Angiolini, der es in des Meisters Abwesenheit verwaltete, einen hochwillkommenen Einblick gewähren. [1])

1) Das folgende Zitat stammt aus H. Mackowskys „Michelagniolo" (s. die literarischen Verweise am Schluß).

„Im Garten wuchert der Lorbeer und droht den anderen Bäumen die Sonne zu rauben. Die Granatäpfel und die Feigen werden geerntet, der Muskateller muß vor den zudringlichen Elstern geschützt werden. Auch für die Tiere, denen Michelangelo sehr zugetan war, wird gesorgt: ‚Die Hennen und Messer der Hahn triumphieren, berichtet der treue Hauswart, und die Katzen beklagen sich über Eure Abwesenheit, obgleich es ihnen nicht an Futter fehlt.'"

„Mehr noch wie die Katzen liebte Michelangelo die Pferde. Es war eine besonders zarte Aufmerksamkeit, als ihm eines Tages der Kardinal Ippolito Medici sein türkisches Leibroß, das Michelangelos Wohlgefallen erregt hatte, zum Geschenk ins Haus sandte nebst einem Pferdeknecht und zehn Mauleseln, die Futtersäcke heranschleppten. Später, als die Gebrechlichkeiten des Alters zunahmen, konnte der Greis kein Pferd mehr besteigen. Seine Ritte nach der weit entfernten Bauhütte von St. Peter oder sonst in die Stadt, um die neuen Kunstschöpfungen zu sehen, unternahm er auf einem Maultier."

„Im Inneren des Hauses herrschte die anspruchsloseste Einfachheit. Nichts erinnerte daran, ‚daß es Dinge gibt, welche den Ernst des Lebens mildern und die Sinne erfreuen'. Nur Gedanken der Arbeit und des Todes walteten an dieser Stätte. Auf halber Höhe der Treppe war der Tod als Skelett gemalt mit einem Sarge auf dem Rücken; darunter war zu lesen:

Die ihr der Welt euch hingebt, hört, was ich sage:
Einst für Leib und Seele, die ihr geopfert,
Gibt sie den schwarzen Sarg euch, den ich trage.

Im Schlafzimmer stand das eiserne Bettgestell, die Truhe mit Wäsche und Kleidungsstücken und der Kasten aus Nußbaumholz, in dem Michelangelo sein Geld und seine Skripturen verwahrte."

„Michelangelo war die Mäßigkeit selbst. Obwohl er Reichtümer angesammelt hatte, lebte er gleich einem Armen. Schon in der Jugend hatte er sich mit ein wenig Brot und Wein begnügt, um anhaltend bei der Arbeit zu bleiben. Wenn ihn dann die Müdigkeit überwand, schlief er angekleidet und mit den Stiefeln an den Füßen ein. Wie er wenig Speise zu sich nahm, vermied er auch den langen Schlaf. Überkam er ihn zu lange, so gab es ein Erwachen mit Kopfweh und verstimmtem Magen. Die vorrückenden Jahre milderten etwas die spartanischen Gepflogenheiten seiner Lebensweise. Dafür brach jetzt der Schlaf von selbst ab. Dann griff der Meister zu der merkwürdigen Kappe, die er sich aus steifem Papier gemacht hatte,

entzündete das Talglicht aus Ziegenfett, das oben in ihrer Mitte steckte, nahm Hammer und Meißel und machte sich an die Arbeit."

In den höchsten Regionen des Genius herrscht die Einsamkeit. Freundschaft und Liebe sind seltene Begleiter Michelangelos gewesen. Erst als sein Lebensabend anbrach, erhellten diese beiden gütigen Sterne auf kurze Zeit auch seine einsamen Pfade. In dem jungen Architekten Tommaso Cavalieri entdeckte Michelangelo jene Vereinigung leiblicher und seelischer Kultur, in der sein an platonischen Gedanken genährter Geist sein „Ideal" verkörpert sah. In Sonetten, Zeichnungen und anderen Gunstbeweisen, mit denen er gegen die Großen der Welt so kargte, wird der schönheitstrunkene Meister nicht müde, die so späte Erfüllung seiner Träume vom „vollkommenen" Menschen zu preisen.[1]) Schlug im Laufe der Jahre sein Enthusiasmus auch leisere Töne an: die Beziehungen zu seinem jungen Freund dauerten bis an sein Lebensende. Cavalieri stand an seiner Totenbahre und übernahm die Sorge für die Ausführung der letzten architektonischen Entwürfe des Meisters. Ihm verdanken wir vor allem, daß Michelangelo noch bei Lebzeiten sich zur Herstellung eines großen Modells der Peterskuppel herbeiließ.

Die Sehnsucht nach dem Ewigen, das hier in der Gestalt und der Seele eines schönen Sterblichen sich offenbarte, war es, die den wahren Inhalt dieser sinnlich-unsinnlichen Freundschaft ausmachte. Auch die Liebe zur Frau, die einzige, die sein Leben verklärte, wurde aus dieser Quelle genährt. Vittoria Colonna, die Witwe des Marchese di Pescara, die bedeutendste Frau Italiens, verdankt ihren Nachruhm weniger ihren eigenen poetischen Versuchen, die heute kaum mehr gekannt werden, als dem Seelenbündnis, das sie mit dem größten Genius Italiens verknüpfte. In jenen Zeiten, da ganz Europa im Banne der furchtbaren Gewissenskämpfe stand, die von der Reformation und ihren Gegnern ausgingen, ist sie es gewesen, die dem schwer mit seinem Gotte ringenden Künstler den Weg zum ewigen Frieden wies. Ihr, der einzigen geistig ebenbürtigen Frau, die ihm im Leben begegnete, erschloß er sein Herz wie niemandem zuvor, sei es in den sonntäglichen Gesprächen, die im Kloster von San Silvestro in Gegenwart vieler Mitglieder des weltlichen und geistlichen Adels von Rom geführt wurden und wo allein der sonst vor aller Welt schweigsame Meister sich hin und wieder zu mündlichen Äußerungen über seine Kunst bequemte, sei es in den zahl-

1) Vgl. die Gedichte im Anhang.

reichen Briefen und Gedichten, die zwischen ihm und der hohen Frau gewechselt wurden. Das kurze Jahrzehnt, das diese Freundschaft währte, hat die schönsten Blüten der Michelangeloschen Poesie gezeitigt. Der Tod der Vittoria Colonna, den er in wundervoll verklärten Strophen besang[1], ist wohl die tiefste Lebenswunde gewesen, die ihn getroffen. Von nun ab weilen des greisen Meisters Gedanken einzig bei den großen geheimnisvollen Fragen, die über Leben und Tod des gläubigen Christen schweben, und seine Kunst steht ausschließlich im Dienste des Mysteriums vom Sterben des Heilands und seiner Auferstehung. Die Lehre von der Nichtigkeit selbst des höchsten menschlichen Strebens, die einst vor einem halben Jahrhundert dem Jüngling schon aus dem Munde des gottbegeisterten Savonarola entgegengeklungen war, nimmt seine ganze Seele gefangen.

Mein Lebenslauf gelangt durch Sturm und Wogen
Auf schwankem Boot nun zu dem großen Port,
Dahin wir alle steuern fort und fort,
Für alles Tun zur Rechenschaft gezogen.

Wohl merk' ich nun, wie sehr du mir gelogen,
O Phantasie, die du als Herrn und Hort
Die Kunst mir gabst, wie irrig Tat und Wort,
Und wie auch mich manch eitler Wunsch betrogen.

Was wird aus lang verflog'nem Liebesweben,
Wenn bald der Doppeltod mir nahen soll?
Nicht ahn' ich, was man bei dem zweiten leidet.

Mir kann nicht Stift noch Meißel Ruhe geben,
Nur Gottes Liebe noch, die mitleidvoll
Am Kreuz die Arme nach uns ausgebreitet.[2]

Der Crucifixus und die Pietà sind die einzigen Themata, die er noch mit „Stift und Meißel" behandelt. In zwei Gruppen im Dom von Florenz und im Palazzo Rondanini in Rom hat Michelangelo das Thema jenes ersten jugendlichen Meisterwerks wieder aufgenommen. Doch jene weihevolle Stille der römischen Pietà ist jetzt einem grandios düsteren Pathos gewichen, und in den abgrundtiefen Dissonanzen, die diese kunstvoll aufgebauten und plastisch reichen Gruppen erfüllen, scheint das Leid der ganzen Menschheit in sich selbst zusammenzustürzen. Es sind die letzten Skulpturen, die aus des Meisters Hand hervorgegangen, unvollendet, wie so vieles, das seiner unerbittlichen Selbstkritik nicht genügte. Begonnen wurden sie in den

1) S. Anhang S. 106
2) Übersetzung von B. Jacobson.

letzten Jahren nach dem Tode der Vittoria Colonna (1547); das malerische Hauptwerk dieser letzten Epoche aber, das

Jüngste Gericht,

ist noch zu ihren Lebzeiten entstanden (1534—41).

Noch einmal, nach mehr als zwanzigjähriger Pause, betrat Michelangelo die Sixtinische Kapelle. Nicht als der jugendliche himmelstürmende Eroberer einer neuen Welt von Formen und Gedanken, sondern als König und als Büßer zugleich. Die ganze ungeheuere Macht seines künstlerischen Könnens will er aufbieten, um der Welt das furchtbare Schauspiel der Nichtigkeit alles Irdischen und das unabweisbare Ende aller Erdentage vor Augen zu führen.

Ohne Rücksicht auf all das, was seine eigene Hand vordem geschaffen, wendet er sich der einen großen Altarwand zu, schlägt die beiden Lunetten herunter, die er dort gemalt, und läßt eine neue Sturmflut von Menschen-, Engels- und Teufelsleibern sich über die leere Fläche ergießen. Ohne jeden Rahmen, ohne alle dekorative Einfassung wird diese steinerne Riesenstaffelei behandelt, als wäre sie der leere Raum selbst, das Chaos, das es zu beleben gälte. Von all den Dissonanzen, die die Welt Michelangelos durchtönen, ist diese gewaltsame Einfügung des Jüngsten Gerichts in das Ensemble der Sixtinischen Kapelle die furchtbarste. Sie hat das architektonische Gefüge durch einen klaffenden Riß zerspalten, dessen Wirkung dem Beschauer schon beim Eintritt den Atem raubt. Freilich: so sehr wir bei den früheren Werken berechtigt waren, im Gegensatz zu dem dekorativen Genie Raffaels in Michelangelos Kompositionen das „Undekorative" zu betonen (Karton der Badenden, Sintflut, Juliusgrab) — hier, beim Thema des Jüngsten Gerichts, ist diese Dissonanz der Raumgliederung, sicherlich ungewollt, zu einem Hauptträger der künstlerischen Wirkung geworden. Die chaotische Stimmung jenes „dies irae", da das Universum in Trümmer geht, wird mit der Gewalt eines Erdbebens auf den Beschauer übertragen.

Nur langsam und ganz allmählich findet sich der Blick, nachdem der erste Schrecken überwunden, in dem schier undurchdringlichen Gewühl von Menschen- und Dämonenleibern zurecht, die hier zwischen Nebelbergen und Wolkenmeeren ihr Wesen treiben, bald von blendender Lichtflut übergossen, bald in abgrundtiefe Finsternisse versinkend. Von strahlender Aureole umleuchtet, waltet in Zentrum der oberen Region an der Seite seiner Mutter der weltenrichtende Gottessohn seines Amtes, von der Schar der Apostel, Heiligen und

Märtyrer umgeben, die die Attribute ihrer irdischen Qualen vorweisen, während hoch oben unter den halbrunden Abschlüssen die Marterwerkzeuge Christi selbst, Säule, Kreuz und Dornenkrone, von jugendlichen Bewohnern des christlichen Olymp in inbrünstigem Wetteifer umworben werden. Im Brennpunkt der tieferen Regionen herrscht die Gruppe der Engel, die in die Posaunen des Weltgerichts stoßen. Ihr Weckruf leitet das große Strafgericht ein, das über alle Kreatur hereinbricht. Aus tausendjährigem Schlummer erwachen die Leiber der Gerechten unter der Erde und ordnen sich zu seligem Aufstieg in die himmlischen Sphären, während zu gleicher Zeit aus eben jenen Höhen die erhobene Rechte des Weltenrichters wie mit unsichtbarem Blitzstrahl die Verdammten in die Tiefe schleudert. In wildem Ringen mit den höllischen Dämonen stürzen die widerstrebenden Sünder rettungslos in die grausigen Schlünde der Unterwelt, wo Charons Nachen, schon bis an den Rand mit Verdammten angefüllt und vom Totenschiffer selbst zum Kentern gebracht, die letzte Schar der sich Sträubenden dem Höllenrichter Minos überliefert.

Hier in den unteren Regionen des Bildes entfesselt der große Malerpoet noch einmal die ganzen ungeheuren Kräfte seiner Schöpferphantasie. Wie oft führen uns die Künstler des Mittelalters und der Renaissance dasselbe große Drama vom Untergang der Bösen und der Erlösung der Guten vor Augen: so gern wir den Reigen der Seligen in unserer Phantasie miterleben, die Schilderung der Folterqualen in der Hölle pflegt uns doch kaum mehr als ein Lächeln abzugewinnen. Hier bei Michelangelo ist es anders. Wer sich in eine Szene wie die des Charonkahnes vertieft, wird, wenn er überhaupt für künstlerische Eindrücke ein Organ und die nötige Schwungkraft des Miterlebens besitzt, alsbald von einem Grausen gepackt, das alle Tätigkeit der Vernunft für einige Minuten lahm legt und das Blut in den Adern erstarren läßt. Es währt lange, bis man des Entsetzens Herr geworden und sich der Bewunderung für die übermenschliche Vorstellungs- und Gestaltungskraft, die hier gewaltet, überlassen kann. Es wird daher auch stets ein vergebliches Bemühen bleiben, diesen Bildern mit Worten nachkommen, sie „erklären" zu wollen. Wer je einen Blick in die Welt Dantes getan hat, bedarf eines Führers ebensowenig wie derjenige, dem einmal am nächtlichen Abendhimmel einer Gebirgswelt in den geballten Wolkenmassen die Gruppen von Titanenleibern erschienen sind.

Dennoch wollen wir uns nicht verhehlen, daß alles, was jenseits

des Allgemeinmenschlichen in dieser Himmel- und Höllenvision liegt, uns fremd geworden ist und ewig bleiben wird. Das gilt namentlich von der oberen Region der näheren Umgebung Christi und von der Gestalt des Weltenrichters selbst. Und zwar ist es nicht sowohl der Gedankeninhalt, der das Gefühl der Befremdung auslöst, als die Form, in die sich diese Ideen gekleidet haben. So gewaltig und unzerstörbar sich die Wirkung der Schöpfungsszenen an der Decke bis ans Ende aller Tage erweisen wird, trotz der reiferen Erkenntnis, die sich die Menschheit in jahrhundertelangem Ringen von jenen Uranfängen alles Seins erarbeitet hat, so wenig wird jemals der komplizierte Figurenapparat von Märtyrern und Heiligen, aus denen sich der christliche Olymp des Jüngsten Gerichts zusammensetzt, zum geistigen und künstlerischen Allgemeingut der Menschheit werden. Dort bei den Gottvaterbildern der Decke wurden die ewigen Geheimnisse aller Religion in niegeschauten Visionen den Blicken der Menschen enthüllt, hier die ehrwürdigen, aber vergänglichen Symbole der Kirche in das Gewand der Kunst gekleidet. Doch liegen, wie gesagt, in dieser historischen Bedingtheit des geistigen Inhalts nicht die tiefsten Gründe für den geringeren Ewigkeitsgehalt, den wir diesen Partien des Jüngsten Gerichts zuerkennen müssen. Die Sibyllen und Propheten der Decke sind ja schließlich für uns heute auch „Legenden", und doch „glauben" wir an die Existenz der Michelangeloschen Sehergestalten. Weshalb dieser Christus und seine Umgebung sich nie ganz zu einem inneren Erlebnis für den Schauenden gestalten wollen, erklärt sich aus der Disharmonie zwischen Inhalt und Form, die sich hier nicht zum Schweigen bringen läßt. Der Vorgang, der die Hinfälligkeit alles Irdischen, die Nichtigkeit des „Fleisches" mit dröhnenden Posaunenstößen verkündet, wird zu einem Triumphzug kraftstrotzender nackter Heroen, die sich um ihren Iupiter tonans scharen. — Selbstverständlich waren die Päpste, die die Übermalung der ärgsten „Nuditäten" mit Gewandsetzen anordneten, Kunstbanausen; aber was sie zu ihrer herostratischen Tat veranlaßte, bleibt zum mindesten verständlich, wenn wir uns in die Situation des Oberhaupts der Kirche zu versetzen suchen, dem man zumutete, hier in dem Sanctissimum seiner eigenen Hauskapelle die heidnisch antike Verherrlichung des Menschenleibes in tausend Variationen vor Augen zu haben. Und dieser innere Konflikt zwischen dem geistigen Inhalt und der künstlerischen Formensprache bleibt, wenigstens in diesen oberen Partien, auch für den nicht kirchlich Gesinnten, rein ästhetischen Betrachter bestehen.

Ihm aber wird dieser christliche Olymp des Michelangelo als ein Dokument von unschätzbarem Wert für die Erkenntnis der Psyche des großen Meisters erscheinen. Mit wahrhaft erschreckender Klarheit reißt diese Szene den Vorhang von den Geheimnissen seines tiefsten Inneren und beleuchtet den vernichtenden Zwiespalt in der Seele des alten Michelangelo: jenen Konflikt zwischen der Erdenflucht seiner religiösen Weltanschauung und der intensiven Lebensbejahung, zu der sein künstlerisches Glaubensbekenntnis ihn immer wieder zurückzwang.

Die Lösung dieses qualvollen Widerspruches von Sinnenglück und Seelenfrieden, die dem Maler und Bildhauer zu finden nicht beschieden war, blieb dem Architekten vorbehalten. In der Kuppel des Tempels, den er seinem Gott errichtete, haben die beiden Schicksalsmächte seines Lebens, Kunst und Kirche, ihren ewigen Bund geschlossen.

II. Die Bauten Michelangelos (1541—1564).

In unseren Tagen, da das Gesetz der Arbeitsteilung, das alle menschliche Tätigkeit beherrscht, auch die freien Künste längst sich untertan gemacht hat, und wo der einzelne Maler, Bildhauer oder Architekt nur selten, ja fast nie über die Grenzen des ihm eigenen, oft so engen Bereichs, hinauszustreben wagt, klingt immer wieder die Kunde von der Universalität der großen Renaissancemeister wie ein Märchen an unsere Ohren. Michelangelo im besonderen erscheint hier, wenn wir das wirklich Zustandegekommene ins Auge fassen, Raffael und Lionardo überlegen, deren architektonische und plastische Schöpfungen zum größten Teile Entwurf geblieben sind. Er bedeutet wie in der Geschichte der Schwesterkünste so auch in der Architektur den Abschluß und ragenden Gipfel der ganzen Entwickelung.

Das „Jüngste Gericht" war im Auftrage Pauls des Dritten entstanden, des Papstes aus dem Hause Farnese, der, so umstritten sein Charakter in der Geschichte erscheint, doch den Ruhm für sich beanspruchen darf, derjenige unter den Beschützern des Meisters gewesen zu sein, der am meisten das ihm von aller Welt geneidete Glück zu würdigen wußte, einen Michelangelo zu besitzen. Mit einer Fügsamkeit und Rücksicht auf die Eigenart des alternden Meisters, wie sie nur der tiefen Einsicht eines wirklichen Verständnisses entspringen kann, und mit Hintansetzung des Familienegoismus, dem all seine Vorgänger huldigten, hat er wie niemand zuvor die Kräfte des Meisters in den Dienst der Kirche und der Stadt Rom zu stellen gewußt.

Abb. 39. Das Kapitol in Rom.

Durch ein Breve vom 1. September 1535 wird Michelangelo zum „obersten Architekten, Bildhauer und Maler des apostolischen Palastes" ernannt, und nach Vollendung des Jüngsten Gerichts gelten die letzten künstlerischen Sorgen des Meisters ausschließlich der Umgestaltung und Bereicherung des Stadtbildes von Rom. Das seit dem Untergang der alten Römerherrlichkeit zwar noch immer hoch gefeierte, aber architektonisch arg vernachlässigte Kapitol sollte endlich aus seinem mittelalterlichen, halb ruinenhaften Zustande erlöst werden. Durch Verlegung des alten Zugangs vom Forum nach der Westseite, wo der jähe Absturz des Felsens durch kunstvoll aufgeführte Mauerwände verkleidet und die große Treppe angelegt wurde, die in feierlichem Anstieg zur Höhe emporführt, vor allem aber durch die wundervoll klare Raumdisposition des Platzes selbst, mit seinem an drei Seiten durch Palastbauten abgeschlossenen Areal und der gleichfalls durch Michelangelo hier aufgestellten antiken Reiterstatue des Marc Aurel, fühlt sich jetzt der Emporsteigende wie mit einem Zauberschlage an einen Ort versetzt, wo ihm der Genius der Ewigen Stadt selbst in strahlender Schönheit und Würde entgegentritt (Abb. 39).

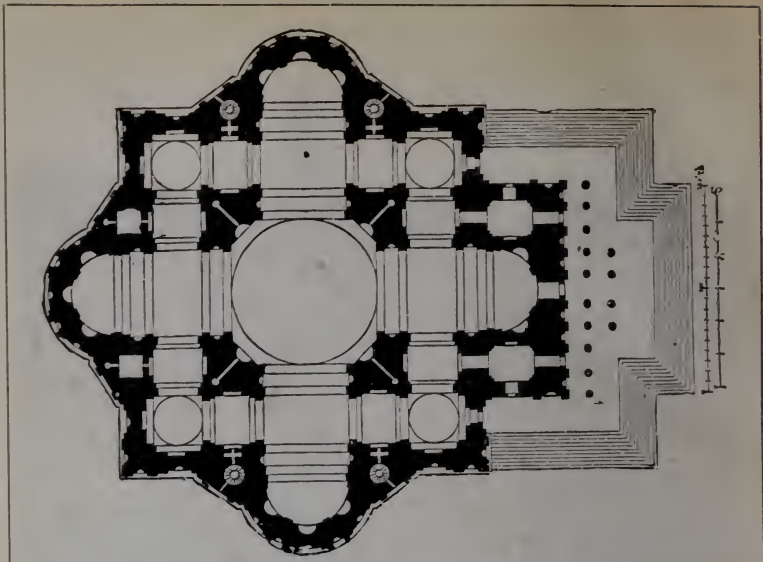

Abb. 40. Grundriß der Peterskirche (Michelangelo).

Und wie die hohe Burg des antiken Roms durch Michelangelo ihre neue Gestalt empfing, so war es ihm noch beschieden, dem Zentrum der Christenheit, dem hochheiligen Sankt Peter, den Stempel seines Geistes aufzudrücken. Schon Julius der Zweite hatte, wie wir sahen, den gewaltigen Gedanken eines Neubaus der höchsten Kirche der Christenheit an der Stelle der alten Basilika gefaßt. Seitdem war über ein Menschenalter in langsamer Förderung des Riesenbaues verstrichen. Bramante, Raffael, Antonio da San Gallo waren nacheinander die leitenden Architekten gewesen. Jetzt im Jahre 1547, ergreift der zweiundsiebzigjährige Michelangelo die Zügel der Herrschaft. Als Opfer, das er seinem Gotte bringt, ohne Gehalt oder sonstigen Entgelt anzunehmen, will er sein Leben damit beschließen, dem höchsten Wesen, dessen Abbild er der Menschheit geschenkt, den würdigen Wohnsitz zu bereiten. Schon standen als Kern der von seinem großen Vorgänger Bramante geschaffenen Anlage die mächtigen Vierungspfeiler des Kuppelbaues. An diesen Grundfesten wurde nicht gerüttelt. Doch durch Abtragung des äußeren Umgangs und durch Verkürzung der Kreuzarme wurde die harmonische Disposition der breit hingelagerten Räume zugun-

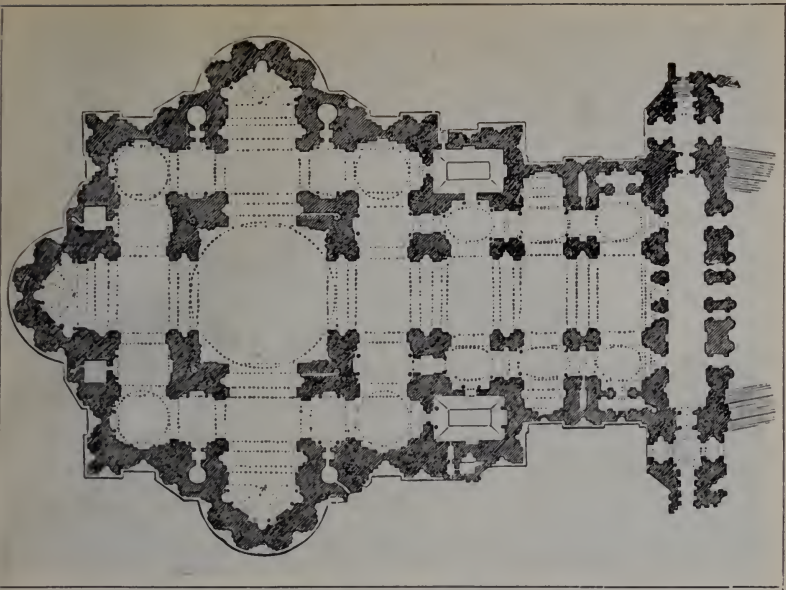

Abb. 41. Grundriß der Peterskirche (heutige Gestalt).

sten einer strafferen Konzentration und einer energischer in die Höhe führenden Wirkung verändert.

Leider ist dieser Gedanke nicht zur Ausführung gekommen; die Nachfolger Michelangelos haben seine ursprüngliche Idee entstellt, und was die Kunstwelt dadurch verloren hat, kann auch der Laie durch einen Blick auf den Grundriß ermessen (Abb. 40/41): Anstatt der nach allen Seiten mit der Konsequenz eines organischen Naturgebildes durchgeführten ersten Idee, wo „alles sich zum Ganzen fügt", und alle Nebenräume auf die Mitte vorbereiten, von der sie ausstrahlen und zu der sie hinleiten (40), ist durch die Einfügung der „Langhaus-Anlage", die die Verlängerung des einen Kreuzarmes bedingte, der zentrale Grundplan verstümmelt worden und ein Zwitterwesen entstanden, das die hohen Gedanken der schöpferischen Geister Bramante und Michelangelo nur noch in der Verhüllung ahnen läßt (41). Die Wirkung des mächtig dominierenden Kuppelraumes, auf den der Eintretende durch die von allen Seiten in gleichem Rhythmus auf ihn vorbereitenden Kreuzarme mit der unwiderstehlichen Konsequenz eines logischen Gedankens geführt werden und der wie mit einem gewaltigen Ruck seinen Blick in die Höhe reißen sollte,

Abb. 42. Peterskirche (Fassade).

wird jetzt dadurch empfindlich beeinträchtigt, daß das Tempo in der langausladenden Horizontale des Kreuzarmes, der den Besucher aufnimmt, allzusehr verschleppt und die Kraft der aufstrebenden Vertikale der Kuppel gelähmt wird.

Auch die Fassade ist in ihrer heutigen Gestalt ein Hemmnis für die Wirkung der Kuppel geworden (Abb. 42). Man muß die Rückansicht aufsuchen, um die wahren Intentionen Michelangelos zu erkennen (Abb. 43). Da steigt denn die steinerne Riesenglocke aus dem Sockel der sie umgebenden Mauermasse empor und thront wie ein gewaltiger Herrscher auf ragendem Hochsitz. Über einem Kranz mächtiger Doppelsäulen, die wie steinerne Atlanten das Himmelsgewölbe stützen, wachsen die Grate der Wölbung in unaufhaltsamem Hochdrang hinauf in die Himmelsluft und lassen, in der Krone der „Laterne" vereinigt, ihre majestätisch den Äther durchschneidenden Rhythmen in einem brausenden Orgelpunkt zusammenklingen. Hinausragend über Stadt und Land ist die Peterskuppel das höchste Wahrzeichen Roms geworden, und schon wer sie aus weiter Ferne erblickt, fühlt seine Seele emporgehoben über die irdische Umgebung. Wie der Sternenhimmel über der Erde wölbt sie sich über der ewigen Stadt und verkündet die Majestät des Weltenschöpfers, der sich hier in dem Werk seines Künstlers offenbart.

Abb. 43. Kuppel der Peterskirche.

Dem Meister selbst war es nicht mehr beschieden, diese Krönung seines Lebenswerks vollendet zu erblicken. In rastlosem Schaffen, das einzig noch der Förderung dieses letzten künstlerischen Vermächtnisses galt, war er allmählich bis an die Schwelle der äußersten Zeitgrenzen aller menschlichen Existenz gelangt. Dreizehn Päpste hatte er den Thron besteigen und ins Grab sinken sehen. In ganz Europa wurde sein Name mit Ehrfurcht genannt. Die Kaiser und Könige der Erde warben um seine Gunst, als gälte es neue Kronen zu erobern. Aus der alten Heimat Florenz drang Jahr für Jahr der Ruf des Herzogs Cosimo zu ihm, der alle Kunst seiner Diplomaten in Bewegung setzte, um diesen einzigen Mann in den Mauern seiner Stadt zu wissen, auch wenn er nie mehr die Hand an irgendein Kunstwerk legen wollte. Doch des Meisters Gedanken weilten längst nicht mehr auf dieser Erde, und die Reichtümer und Ehren, die sich auf seinen Scheitel häuften, hatte er längst verachten gelernt. In unermüdlicher Arbeit und in rastlosem Sinnen über die letzten Rätsel des menschlichen Daseins verbrachte er seine Jahre in selbstgewählter Einsamkeit. Nur einmal, als neue Kriegswirren die Stadt bedrohten, verließ er Rom auf wenige Wochen und begab sich auf die Wallfahrt nach Loreto. Doch er kam nur

bis Spoleto und fand bei den Einsiedlern des Gebirges seine Zuflucht. „Meine Seele ist mehr als zur Hälfte dort geblieben," schreibt er nach der Rückkehr an Vasari, „denn wahrlich, nirgends ist Frieden als in den Wäldern."

Am 18. Februar 1564 ist Michelangelo gestorben. Sein Arzt, Gherardo Fidelissimi, berichtet darüber an den Herzog Cosimo:

„Heut abend verschied zu einem besseren Leben der ausgezeichnete und wahrhaft als Wunder der Natur dastehende Messer Michelangelo Buonarroti, und da ich ihn mit den anderen Ärzten in seiner letzten Krankheit behandelt habe, vernahm ich seinen Wunsch, daß sein Körper nach Florenz gebracht würde. Außerdem, da keiner seiner Verwandten anwesend war und er ohne Testament gestorben ist, erlaube ich mir, Ew. Exzellenz, der Sie seine seltenen Tugenden so sehr zu schätzen wußten, darüber Nachricht zu geben, damit der Wunsch des Verschiedenen zur Ausführung gelange und seine schöne Vaterstadt durch die Gebeine des größten Mannes, den je die Welt getragen hat, größere Ehre erlange."

Nach einer Trauerfeier in Santi Apostoli zu Rom wollte der Papst dem Künstler das Ehrengrab im Sankt Peter selbst errichten. Aber der letzte Wille des Künstlers und der Wunsch des Herzogs von Florenz standen dem im Wege. Der Leichnam wurde heimlich über die Grenze geschafft und in Santa Croce, dem Pantheon der Florentiner, unter ungeheuerem Andrang der ganzen Bevölkerung bestattet. Königliche Ehren wurden ihm erwiesen; eine Gedächtnisfeier in San Lorenzo, der Familienkirche der Mediceer, wurde veranstaltet und die edelsten Geister Italiens wetteiferten in der Verherrlichung des großen Toten.

Doch nicht damals, sondern erst fast ein Menschenalter später, als sich der Schlußstein in die Kuppel der Peterskirche senkte, ward ihm das würdige Monument errichtet. In jener herrlichen Wölbung wirkt der Geist des Meisters lebendig in alle Ewigkeit fort, und wer von den Rompilgern aller Jahrhunderte zu ihr emporschaut, nennt mit Ehrfurcht den unsterblichen Namen des Michelangelo.

Anhang.

Gedichte Michelangelos.

So viel scheint groß und kostbar, und es blickt
das Volk drauf hin bewundernd, aber einer
steht abseits; ihm erscheint es um so kleiner
und gallenbitter was sie hoch entzückt.

Und das sogar: der eitlen unverständ'gen
gedankenlosen Welt muß er sich fügen,
muß reden, wie sie spricht und Freude lügen,
und lächelnd die verborg'nen Tränen bänd'gen.

Mein Glück ist nur, daß ganz verborgen sei,
was ich beweine und was heimlich trachtend
des Herzens Wünsche wollen, die ich hege.

Blind ist die Welt und nur Verrätern treu,
ich aber, Haß und Ehre gleich verachtend,
geh still und einsam weiter meine Wege.

Herman Grimm.

Dante.

Kein Lob erreicht ihn, denn was könnt' ich sagen,
da selbst den Blinden er voll Glanz erschienen?
Doch dazu soll die Sprache jetzt mir dienen,
das Volk, das ihn beleidigt, anzuklagen!

Ihm, der zum Reich der Seelen, die verloren,
hinabstieg, ihr Geheimnis zu erraten;
ihm, dem die Himmelstore auf sich taten,
verschloß die eigne Vaterstadt die Tore.

O Vaterland des Undanks! Dir zum Schaden
hast du ihn ausgestoßen! Du, das stets
die Besten mit dem schwersten Schmerz beladen.

Nur seinen Namen braucht die Welt zu lesen!
Denn ward ein Mann unwürd'ger je verbannt
und ist ein Mann so groß wie er gewesen?

Herman Grimm.

An Tommaso Cavalieri.

Dein Geist stieg in des Leibes Kerkerzelle
von dort herab, wohin er einst enteilt,
daß sich ein Engel, der die Seelen heilt
und Ruhm der Welt verleiht, uns zugeselle.

Dein Wesen, nicht die Schönheit sonnenhelle,
entflammt mich, denn ein Herz, wo Tugend weilt,
baut niemals seine Hoffnung übereilt
auf das, was rasch entführt der Zeiten Welle.

Doch lebt solch' edler Geist in schöner Hülle,
dann faßt ihn jeder, wie man an der Scheide
die Klinge kennt, eh eine Hand sie zückte.

Nichts in der Welt lehrt so wie Schönheitsfülle
den Schöpfer lieben! Sieh, es streiten beide,
Natur und Himmel, wer zumeist dich schmückte.

Sophie Hasenclever.

An Tommaso Cavalieri.

Was ich in deinem Antlitz sah, beschreibe
mit Worten nimmer ich; doch was es kündet
hob oft den Geist, den noch der Körper bindet,
zu Gott empor aus diesem Erdenleibe.

Dien' ich dem Spott des Pöbels auch zur Scheibe,
zeiht er der Regung mich, die er empfindet,
so hoff' ich doch, daß Treue fest gegründet,
daß keusche Glut so wert wie einst dir bleibe!

Die ird'sche Schönheit, für den Blick des Weisen
gleicht sie dem Liebesquell, dem wir entstammen;
vom Himmel hat die Welt nicht andre Proben.

Nicht andere Früchte kann die Erde weisen.
Sind treu und keusch nur meiner Liebe Flammen,
ist süß der Tod und frei mein Flug nach oben.

Sophie Hasenclever.

An die Nacht.

O Nacht, du süße Zeit, trotz aller Schwärze,
weil jeder Mühe winkt ein friedvoll Rasten,
dich preisen, die dein Wesen voll erfaßten,
und wer dich ehrt, der sah dir tief ins Herze.

Du zwingst und bannst, was müd den Geist durchschwirrt,
auf daß es sanft in deiner Kühle schliefe,
du hebst im Traume mich aus dunkler Tiefe
zu jener Höh, um die mein Hoffen irrt.

Des Todes Schatten du! Von dir umfangen,
verschließt die Seele sich der Macht der Schmerzen,
du bester, letzter Trost in Leid und Bangen.

Du stärkst das schwache Fleisch, daß neu es blühe,
das Schluchzen stillst du und den reinen Herzen
stiehlst sacht du fort des Lebens Last und Mühe.

Hans Mackowsky.

An Vittoria Colonna.

Wie sich im unbehau'nen toten Stein,
jemehr der Marmor unter'm Meißel schwindet,
anwachsend immer voll'res Leben findet,
so mag es, edle Frau, mit mir auch sein.

Was Gutes in mir ist, es hüllt sich ein
tief in mein eigen Fleisch, und so, umrindet
vom rauhen, rohen Stoffe, der mich bindet,
drängt sich zu mir umsonst das Leben ein.

Zu matt und kraftlos fühl' ich mich allein.
Das Ende naht und Tag auf Tag verschwindet:
Nimm fort, was sich um meine Seele windet!
Ich könnt' es nicht, doch du kannst mich befrei'n!

Herman Grimm.

Auf den Tod der Vittoria Colonna.

Als sie, zu der sich meine Wünsche sehnen,
hinwegging, weil der Himmel so gewaltet,
stand die Natur, die Schön'res nie gestaltet,
beschämt, und wer sie sah, der weinte Tränen.

Wo weilst du nun? Ach! wie vernichtet sanken
die hoffnungsvollen Träume plötzlich nieder,
jetzt hat die Erde deine reinen Glieder,
der Himmel deine heiligen Gedanken.

Tod war dein Los; denn sterblich nur vermag
das Göttliche zu uns herabzusteigen;
doch nur was sterblich hat der Tod vernichtet!

Du lebst, es glänzt dein Ruhm im lichten Tag
und ewig unverhüllt wird er dich zeigen
in dem, was du gewirkt hast und gedichtet.

Herman Grimm.

Gesang der Toten.

Wer geboren wird, muß sterben
in der Zeiten Flucht; die Sonne
duldet jegliches Verderben.
Schnell vergehen Leid und Wonne,
Geist und Wort sind bald verloren;
alle, die nach uns geboren,
Schatten sind sie, leichter Rauch.
Menschen waren wir ja auch,
froh und traurig so wie ihr,
und ihr seht, nun sind wir hier,
mußten schon zu Staub verderben;
alle Wesen müssen sterben.

Unsre Augen konnten schauen,
aus den Höhlen voll und hell;
heute sind sie leer, voll Grauen,
denn die Zeit entführte schnell.

— — — — — — — — —

Bettina Jacobson.

Literarische Nachweise,

die dem, der tiefer in die Geisteswelt Michelangelos eindringen möchte, einen ersten Fingerzeig geben, mögen hier nicht unwillkommen sein.

Zunächst sei nachdrücklich auf die jüngste und typographisch schönste der neueren Michelangelobiographien, von Hans Mackowsky (1908), hingewiesen, die durch die Weite ihrer Gesichtspunkte, durch die auf sicherster wissenschaftlicher Basis ruhende Behandlung der menschlichen und künstlerischen Probleme, sowie durch die Wärme und Vornehmheit der Darstellung bei strengster Konzentration auf das wirklich Wesentliche ein vorbildliches Meisterstück einer Künstlermonographie genannt werden muß. — Von umfangreicheren Darstellungen kommen nur diejenigen Werke für den Nichtfachmann in Betracht, die einen ausgesprochenen literarischen Kunstwert haben. Hier steht an erster Stelle das schon über ein halbes Jahrhundert alte Werk von Herman Grimm (jetzt in 15. Auflage), das in der Hochblüte der historischen Studien in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts verfaßt, vielleicht etwas zuviel von äußerer „Historie" bringt und in der Behandlung der kunstkritischen Fragen schon etwas veraltet ist, das aber dennoch durch seine hohen künstlerischen Qualitäten als Schriftwerk unvergänglichen Wert besitzt. Die wahrhaft kongenialen poetischen Paraphrasen der Kunstwerke sowohl wie die lebendige farbenprächtige Schilderung des ganzen Renaissancezeitalters regen zum persönlichen Miterleben jener großen Tage an, wie kein zweites Buch über das gleiche Thema es vermag. Grimms Werk liegt auch in einer großen illustrierten Prachtausgabe (bei Spemann) vor. — Die Grundlinien der stilistischen Entwickelung der Michelangeloschen Kunst hat Heinrich Wölfflin in seinem berühmten Buche über die „Klassische Kunst" gezogen, das eine neue Ära der Kunstgeschichte eröffnet und zum erstenmal die allgemeinen Gesetze des künstlerischen Schaffens der Hauptmeister der Hochrenaissance darlegt. — Neben diese drei, jedem Gebildeten zugänglichen Schriften, treten drei andere, die schon eine genauere Vertrautheit mit der Kunst Michelangelos voraussetzen: In August Schmarsows tiefschürfenden Untersuchungen („Barock und Rokoko" 1897) findet der Lernbegierige das formale Problem des Michelangeloschen Stiles und seiner führenden Stellung in der europäischen Kunstgeschichte im innersten Kern erfaßt und, wohl für immer, gelöst. — Neben dieser fundamentalen Arbeit steht die Behandlung der Einzelwerke, die am erschöpfendsten von Carl Justi, dem verehrten Nestor der deutschen Kunstwissenschaft, geleistet worden ist. Das zweibändige umfangreiche Werk (1900 u. 1909), das namentlich die Welt der Sixtinischen Decke und des Juliusgrabes zum erstenmal in ihrer ganzen Größe enthüllt hat, ist zweifellos das geistreichste aller Bücher, die je über Michelangelo geschrieben worden sind. Die Bewunderung für die scharfsinnige Erörterung der schwierigsten Probleme, die ihresgleichen in der ganzen wissenschaftlichen Welt sucht, wird jedoch leider durch viele, die Würde des Gegenstandes nicht immer wahrende Entgleisungen getrübt, zu denen die stete Lust zu fabulieren den Verfasser verleitet hat. — Das monumentalste wissenschaftliche Ehrendenkmal ist dem

Meister durch Henry Thode errichtet worden, dessen fünfbändiges Werk eine vollständige Enzyklopädie der gesamten Michelangeloforschung repräsentiert. Mag auch das Gesamtbild des Künstlers, wie es Thode in den beiden ersten Bänden entwirft, vielleicht etwas allzu stark von der Michelangelo geistesverwandten Erscheinung des großen deutschen Genius beeinflußt worden sein, dessen Erforschung ein beträchtlicher Teil der Thodeschen Lebensarbeit gewidmet war und noch sein wird, so erhebt doch die objektive wissenschaftliche Leistung, die in den Bänden der „Kritischen Untersuchungen" vorliegt, für immer das Thodesche Werk zum wichtigsten Markstein in der gesamten in- und ausländischen Michelangeloforschung. Auch die Leser des Justischen Buches werden Seite für Seite Gelegenheit haben, zumal auf dem Gebiet der Sixtinaerklärungen, die allzu kühnen Deutungsversuche des älteren Verfassers durch die ruhige und fast stets überlegene Interpretationskunst Thodes zu berichtigen.

Eine vollständige photographische Wiedergabe der Werke des Meisters mit Einleitung von F. Knapp liegt in den Stuttgarter „Klassikern der Kunst" (Bd. VII) vor. — Auf die übrigen Abbildungswerke, soweit sie für den Nichtfachmann in Betracht kommen, ist im Vorwort unseres Bändchens hingewiesen worden.

Eine vortreffliche kleine Auswahl der Gedichte, aus der auch mehrere unserer Proben stammen, hat R. A. Guardini in der Sammlung „Das Museum" Bd. VIII (Pan-Verlag, Berlin 1907) veröffentlicht, wo man auch die Gesamtausgaben verzeichnet findet.

99-B4810

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00634 2352